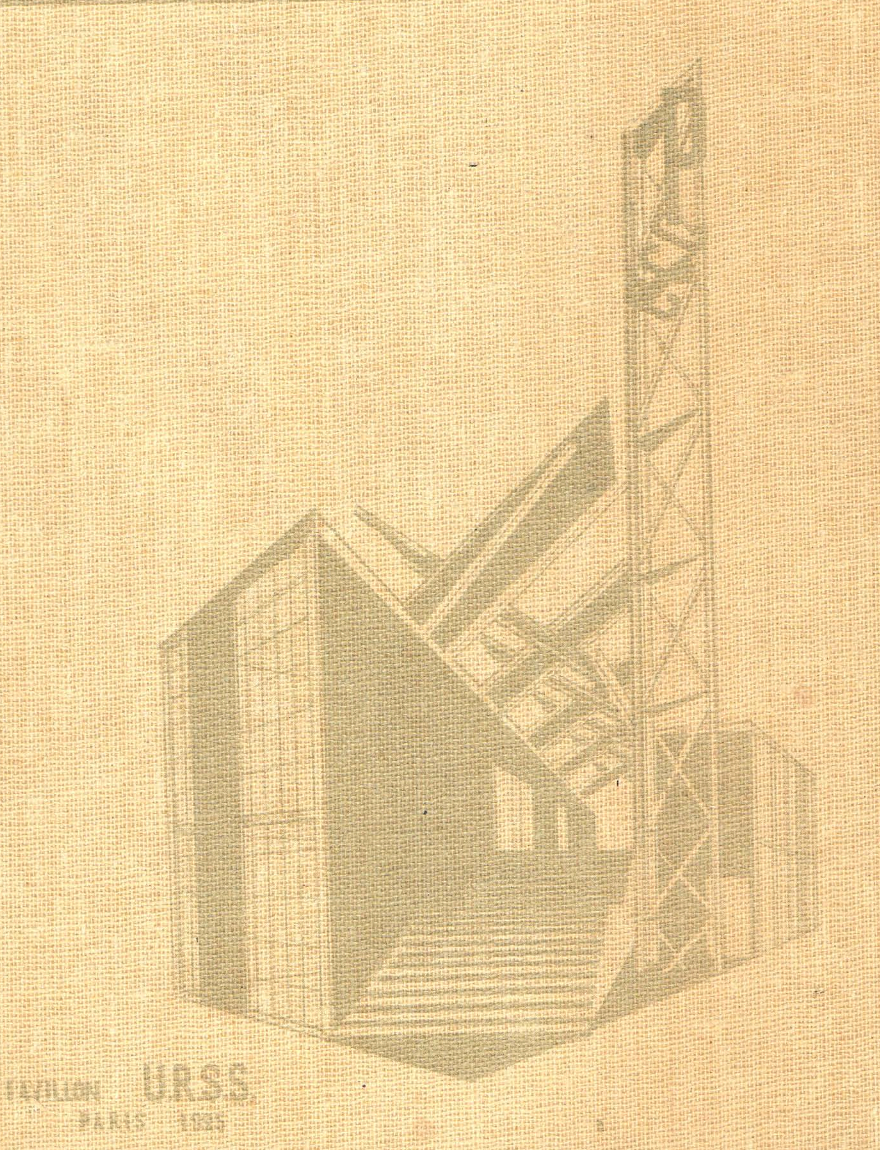
Мир художника

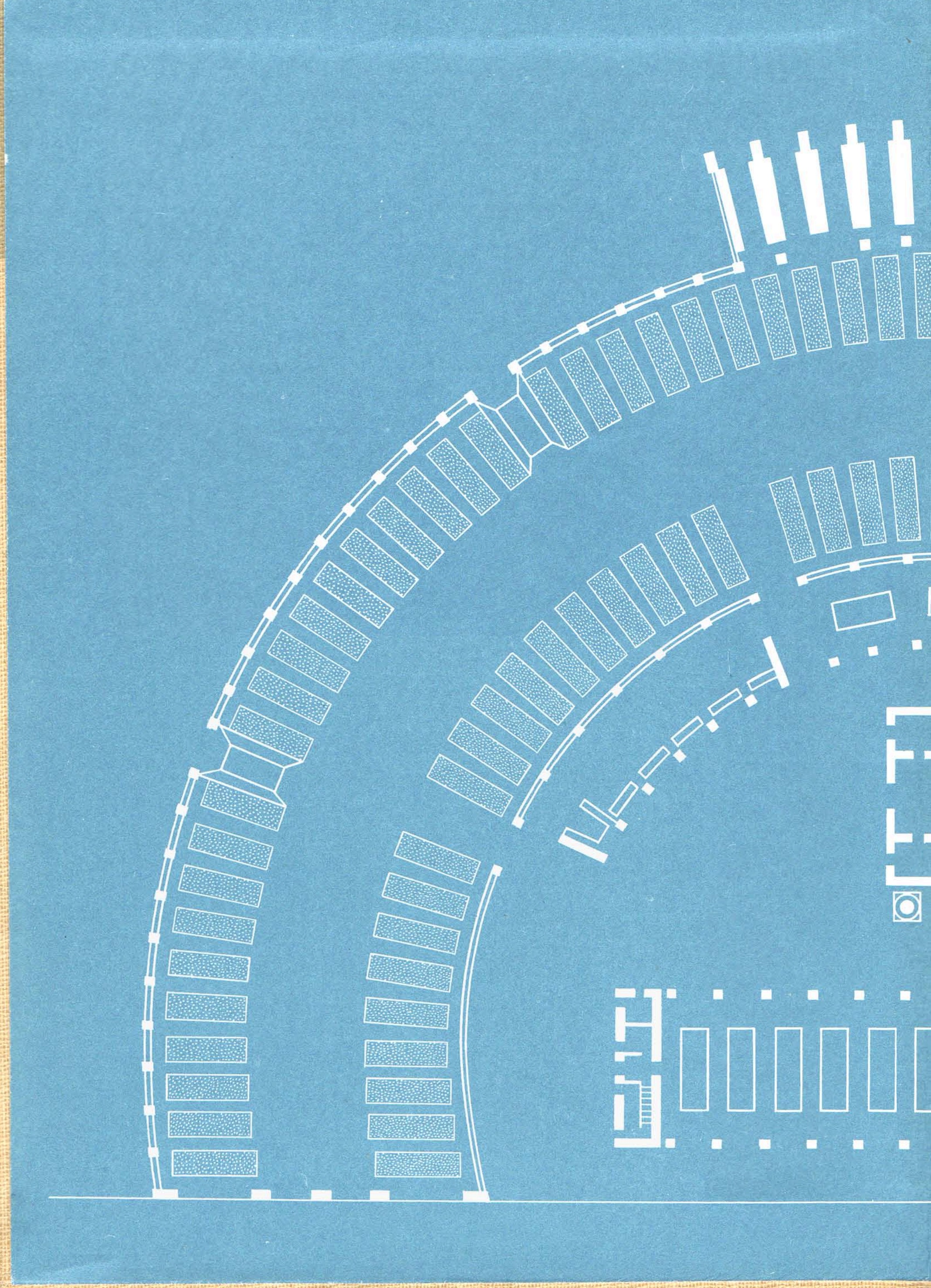
Архитектура моей жизни

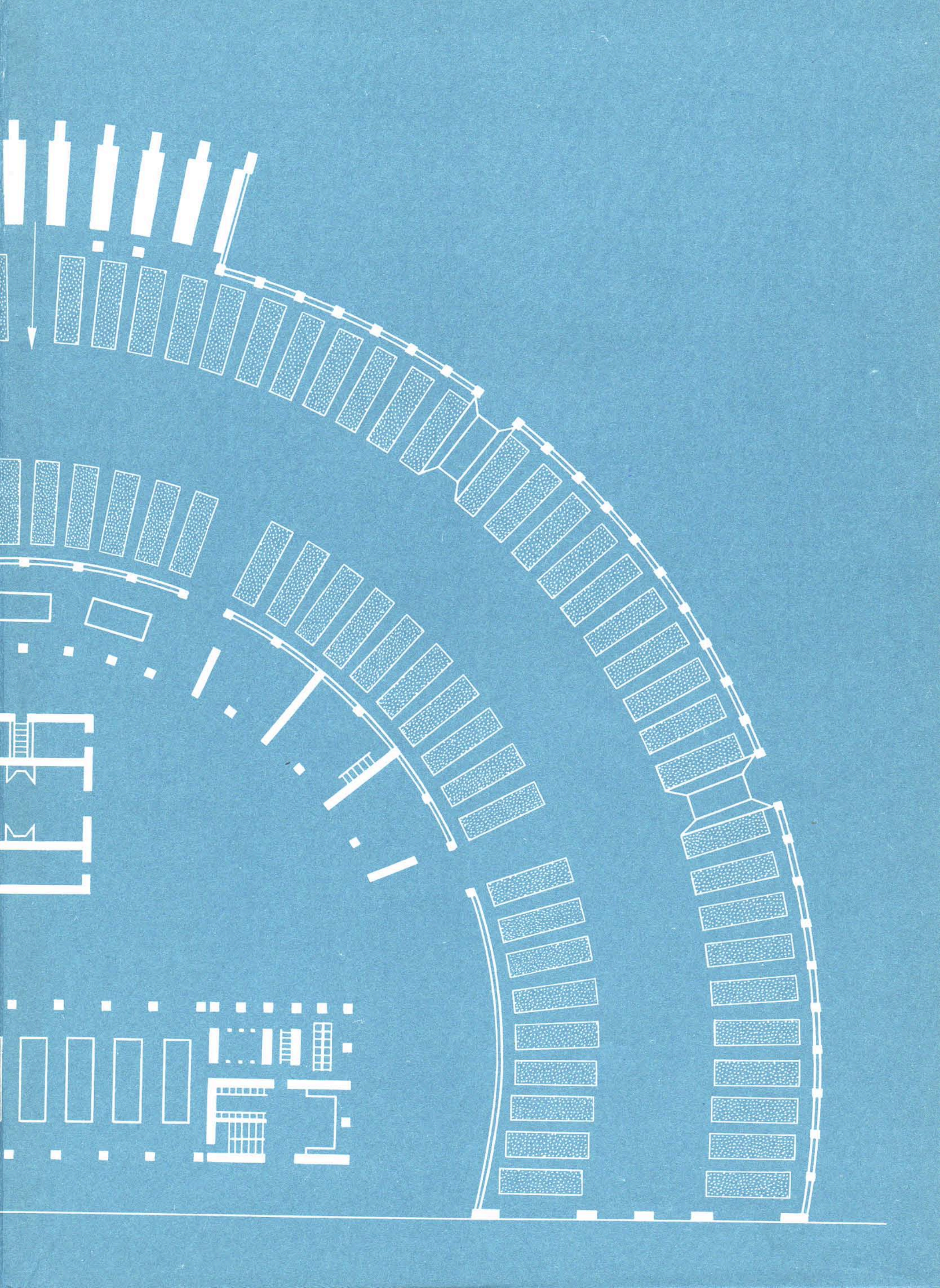
Творческая концепция

Творческая практика

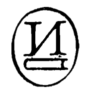
КОНСТАНТИН СТЕПАНОВИЧ МЕЛЬНИКОВ







КОНСТАНТИН
СТЕПАНОВИЧ
МЕЛЬНИКОВ





Мир художника

Архитектура моей жизни

Творческая концепция

Творческая практика

КОНСТАНТИН СТЕПАНОВИЧ МЕЛЬНИКОВ

Москва
«Искусство»
1985

ББК 85.113(2)7
М 48

Составление и
примечания
А. А. СТРИГАЛЕВА,
И. В. КОККИНАКИ

Предисловие
доктора архитектуры
А. В. ИКОННИКОВА

Вступительная
статья
А. А. СТРИГАЛЕВА

М $\frac{4902010000\text{-}093}{025(01)\text{-}85}$ 42-84

© Издательство «Искусство», 1985 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Салониках. 1926 г. (176); 69. *Московские газеты о проекте гаража системы Мельникова.* 1926 г. (176); 70. Строительство гаражей. 1965 г. (178); 71. Описание системы гаража архитектора К. С. Мельникова. 1927 г. (181); 72. О покраске здания гаража. 1927 г. (181); 73. Здания клубов. 1965 г. (183); 74. Клуб. 1927 г. (185); 75. Клубы Союза коммунальников. 1927 г. (187); 76. *Я. А. Карра, В. В. Смирнов.* Клуб коммунальников на Стромынке. 1929 г. (189); 77. Окраска фасада клуба в Дулеве. 1928 г. (190); 78. *Письмо руководства Дулевской фарфоровой фабрики К. С. Мельникову.* 1931 г. (191); 79. Описание проекта и архитектурной отделки клуба при фабрике «Буревестник» по Огородной улице. 1929 г. (191); 80. *Николай Лухманов.* Архитектура клуба. 1930 г. (192); 81. Описание конструкций архитектуры собственного дома архитектора К. С. Мельникова. 1927 г. (198); 82. Функции отдельных помещений в жилье. 1930 г. (199); 83. *Из отзывов о посещении дома К. С. Мельникова.* 1929—1931 гг. (199); 84. Описание устройства зданий архитектора К. С. Мельникова. 1927 г. (201); 85. Проект памятника Христофору Колумбу на Всемирном конкурсе в Мадриде. 1929 г. (201); 86. *Отзыв международного жюри о конкурсном проекте памятника Колумбу № 28.* 1931 г. (203); 87. *Н. Лухманов. О реконструкции Парка культуры и отдыха.* 1929 г. (203); 88. Город рационализированного отдыха. 1930 г. (204); 89. Автовокзал «Зеленого города». 1930 г. (211); 90. *М. А. Минкус, Ю. Е. Шасс.* О конкурсном проекте здания Академии имени Фрунзе. 1933 г. (211); 91. Реконструкция здания Камерного театра. 1929 г. (212); 92. Пояснения к проекту Театра имени МОСПС в Москве. 1931 г. (212); 93. Архитектура Арбатской площади. 1931 г. (213); 94. О проекте Дворца Народов. 1933 г. (215); 95. Пояснения к проекту Дворца культуры и труда в Ташкенте. 1933 г. (215); 96. Архитектуре первое место. 1934 г. (216); 97. Проект дома Наркомата тяжелой промышленности. 1934 г. (217); 98. К конкурсному проекту дома Наркомтяжпрома. 1934 г. (218); 99. *Л. М. Лисицкий.* О конкурсных проектах здания Наркомтяжпрома. 1934 г. (218); 100. *Р. Я. Хигер.* Архитектор К. С. Мельников. 1935 г. (219); 101. Речь перед защитой дипломниками своих проектов. 1935 г. (223); 102. Эстакада или подъем по спирали. 1935 г. (224); 103. Проект комплексной застройки Гончарной и Котельнической набережных. 1935 г. (224); 104. К проекту жилого дома «Известий ЦИК и ВЦИК СССР» в Москве. 1935 г. (225); 105. *Я. А. Корнфельд.* О конкурсном проекте Советского павильона для Парижской Международной выставки 1937 года. 1936 г. (226); 106. *Г. П. Гольц.* Критиковать крепко и смело. 1937 г. (226); 107. *М. Я. Гинзбург.* О деятельности Мельникова. 1943 г. (226); 108. *А. А. Сидоров.* Заключение о трудах архитектора К. С. Мельникова. 1944 г. (227); 109. *А. А. Веснин.* Отзыв об архитектурных работах архитектора К. С. Мельникова. 1944 г. (228); 110. *И. В. Жолтовский.* Отзыв об архитекторе К. С. Мельникове. 1944 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Полвека назад творчество архитектора Константина Мельникова было предметом дискуссий, острота которых необычна и для того, склонного к крайним суждениям, времени. Эхо споров раскатывалось еще долго, мешая спокойно разобраться и объективно оценить сделанное зодчим. Временна́я дистанция позволяет теперь высказать достаточно уверенные суждения о месте, которое занял Мельников в истории советской архитектуры и в истории архитектуры XX века в целом.

Во второй половине 20-х годов, когда мастерство Мельникова достигло расцвета, он, несомненно, был самой яркой, самой впечатляющей творческой индивидуальностью. Он выступил среди блестящей плеяды советских архитекторов, стремившихся перевести на язык зодчества то, что принесла в жизнь Великая Октябрьская социалистическая революция. То было время дерзаний, экспериментов, время новаторов. Но никто и в те годы не генерировал новые идеи так интенсивно, как Мельников. Его работе не свойственна была расчетливая рассудочность, не опирался он и на накопленную долгими годами эрудицию. Однако, как мы видим теперь, его интуитивное предвидение прогрессивных тенденций развития зодчества было необычайно точным. И сегодня в ряду зодчих 20-х годов он кажется наиболее современным, более того, в чем-то стоящим ближе, чем даже мы, к тому, что возможно лишь в будущем.

В поразительной интуиции — сила Мельникова, основа его гениальных (можно смело сказать это!) озарений. Но, быть может, отсюда же происходили и многие трудности, с которыми он столкнулся. Яркость его воображения была такова, что он живо ощущал наше «завтра», жил им и не мог мириться с ограничениями, исходившими от реалий настоящего, а «сегодня» его творческой молодости было трудным. Лишь начинала вставать на ноги распавшаяся, растерявшая свои кадры за годы гражданской войны система строительства. Страна была еще очень бедна. Не хватало денег, материалов, умелых рабочих рук. Пытаясь перешагнуть все это, он стремился создавать среди суровой обыденности фрагменты видящегося ему будущего, плацдармы для взлета к осуществлению мечты. И он шел на несовершенство, неполноту воплощения мысли — лишь бы закрепить ее общие контуры. Но недостатки реализации, которых тогда нельзя было избежать, подчас заслоняли от современников непреходящую ценность художественных открытий. А именно такими открытиями были созданные Мельниковым павильон на выставке декоративного искусства в Париже, собственный дом в Кривоарбатском переулке, серия зданий клубов для московских рабочих.

Мельников был слишком индивидуален, чтобы сплотить вокруг себя единомышленников, как сплачивались они дисциплинированностью мудрых братьев Весниных, острым интеллектом М. Гинзбурга, подавляющей эрудицией И. Жолтовского. Некому было популяризировать его творческие идеи, развертывавшиеся в особой, непривычной для того времени плоскости. И, не понимая его до конца, современники воспринимали творчество Мельникова эмоционально, безоглядно принимая его и восторгаясь им или отвергая без серьезной попытки осмыслить.

Ситуация для Мельникова осложнялась тем, что его творчество не вписывалось в рамки ни одного из многочисленных тогда творческих течений, а в годы бескомпромиссной борьбы различных архитектурных группировок такая позиция иной раз оценивалась как беспринципная. Да и сегодня он портит настроение многим искусствоведам, упорно не вписываясь в определения «стиля эпохи».

Современная могучая техника в 20-е годы существовала для наших архитекторов еще где-то на уровне мечты. Романтически-восторженное отношение к ней преобразовывалось в воинствующий техницизм и преклонение перед рационалистической системой мышления. В последней виделось непременное условие развертывания технического прогресса и его торжества в будущем. Но Мельников был прежде всего художником.

Нет, он не пренебрегал ни техникой, ни строительным ремеслом. Его восхищали технические новинки, но мерой, с которой он подходил к ним, был человек, его переживания, эмоции. Он был умелым, знающим практиком, острый ум которого мгновенно находил решение труднейших «земных» вопросов. Он, как и требовал того дух времени, добивался предельной эффективности, целесообразности задуманных им построек. Но идея здания как

разумно устроенного механизма, как машины для жилья или каких-либо иных функций, была ему абсолютно чужда. Здание для него — не точно решенное уравнение, не абстрактное воплощение принципов рациональной организации, не совершенный механизм, а оболочка жизни в ее конкретном проявлении. И с талантом вдохновенного художника он организовывал ее в трехмерном пространстве, был режиссером того жизненного «действа», для которого создавал оболочку (легко заметить, что поразительное разнообразие созданных им зданий рабочих клубов основано прежде всего на богатстве именно режиссерской изобретательности, на том, что жизнь клуба «разыгрывалась» каждый раз по новому сценарию).

Целостность, крепкая сбитость композиции, всегда ощутимая в произведениях Мельникова, достигалась не рассудочными построениями. За ней стоит интегрирующая сила художественного мышления. Возрождение этой извечной функции искусства вопреки увлечению частностями и крайностями, которому тогда отдало дань большинство архитекторов, и определяет прежде всего место этого мастера в истории зодчества. Художественный образ служил для него моделью, ядром, объединившим все грани замысла — жизненный сценарий, эффективность его пространственного воплощения, целесообразность конструкций, способ их осуществления. Сегодня именно это в творчестве Мельникова кажется наиболее живым, современным, а в чем-то даже и тем, к чему мы только мечтаем подойти.

Преобладание художественного начала, однако, ставило его в обособленную позицию среди современников. Архитекторов-новаторов объединяла тогда приверженность к рассудочному началу, техницистским идеям, к лозунгам жизнестроения, призывавшим всю жизнь подчинить принципам научной организации труда. Даже наиболее близкая Мельникову творческая группа Аснова, ставившая во главу угла рациональную организацию человеческого восприятия, тяготела скорее к научному, чем к художественному методу мышления. Установка на организующую, интегрирующую роль художественного начала сближала Мельникова скорее уж с традиционалистами (к И. Жолтовскому, который был тогда крупнейшим среди них, Мельников относился с глубоким уважением). Однако традиционалисты не могли понять и принять художественные средства, которыми пользовался Мельников, программное отрицание им любых художественных стереотипов (а оно включало даже запрет на самоповторение, на использование собственных, где-то уже реализованных находок). И в этом — еще одна причина того, что Мельников в свое время не был понят и оценен по достоинству.

Яркая необычность мельниковских идей, воплощенных в проекты, не должна заслонять того, что это был Мастер. Озарения являются и дилетантам (талантливый дилетантизм вообще необычайно распространен в наше время с его жесткими рубежами профессиональной специализации). Но Мельников сумел достичь глубочайшего проникновения в ремесло профессии зодчего, овладевая законами формообразования. И в этом ему не было равных.

Он исключал обращение к любым прообразам — историческим и современным и старался исходить из самых глубинных начал взаимосвязи между пространственной формой и человеческой деятельностью, между формой и восприятием, формой и конструкцией. К вопросам формообразования он подходил более серьезно, чем любой другой архитектор его времени. И он выводил их на какой-то особый уровень, недоступный, наверное, никому более из его коллег.

Для него не существовало запретов, основанных на, казалось бы, уже всеобъемлющем опыте зодчества. В любом учебнике или трактате по архитектурной композиции от XVIII века до наших дней можно найти указание на невозможность сопряжения в целостную композицию цилиндров, стоящих на одной плоскости. Мельников сделал это, построив собственный дом в Кривоарбатском переулке. Казалось бы, что нового можно извлечь из такой элементарной закономерности формообразования, как симметрия? Мельников всю жизнь занимался ее проблемами, создав большую серию разнообразнейших композиций, в основу которых с большой естественностью заложены самые разные типы симметрии — в том числе и те, что заведомо считались «невозможными» для архитектуры. Не существовало для Мельникова и того «табу» на непрямоугольные формы, которое связывало многих зодчих его времени.

Его творчеством намечен обширный словарь архетипов, основа своеобразной системы художественного языка зодчества.

Профессия архитектора в предреволюционной России считалась элитарной. Для нее необходима обширная культурная база, которая казалась доступной только при самых благоприятных условиях образования, начинаемого с детства. Мельников был одним из первых рабочих-самородков, прорвавших стену элитарности. Природная одаренность, неистовый труд, вера в победившую революцию, в будущее своей страны позволили ему стать Мастером.

Он был человеком бескомпромиссным, до конца верившим в найденные им творческие принципы, в свой идеал архитектуры. Его личность, сама по себе увлекающе яркая, воплотила в себе важные черты времени, черты нашей истории. Созданное им принадлежит к достижениям социалистической культуры, о которых уже сегодня можно сказать: это выдержало испытание временем, это — наша классика. Сегодня, когда художественно-образные и эстетические проблемы архитектуры приобретают особую актуальность, когда в поисках новых, целесообразных и выразительных средств формообразования наметился известный кризис, наследие Мельникова кажется особенно значительным, его размышления о зодчестве — злободневными.

Судьба сложилась так, что творчеству Мельникова посвящены уже многие капитальные книги, изданные за рубежом. У нас же и после того как были пересмотрены и отвергнуты тенденциозные оценки, а работы Мельникова стали привлекать самый живой интерес, публикации ограничивались

статьями, богатыми выражением эмоций, но не раскрывающими сложность и богатство факторов жизни и творчества мастера. Необходимость в книге о Мельникове назрела давно, и вот наконец она перед читателем. Ее особая ценность в документальности.

Впервые широко публикуются тексты самого Мельникова, слышны голоса его современников. Наконец факты заменят ту сумму мифов, которой заполнялись лакуны в представлениях об этом большом мастере и ярком человеке.

А. В. Иконников,
профессор, доктор архитектуры,
лауреат Государственной премии СССР

ТВОРЧЕСТВО И ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ К. С. МЕЛЬНИКОВА

Константин Степанович Мельников всегда подчеркивал значение для своего творчества на первый взгляд случайного хронологического совпадения — завершения им архитектурного образования в 1917 году.

Действительно, есть определенный символический смысл в этом обстоятельстве. Всемирно-исторический социальный переворот, строительство нового общества вызвали потребность в появлении талантов новаторского склада, а К. С. Мельников был по своей природе именно таким новатором.

Все искусство, рожденное революцией, было, так или иначе, новаторским. Это отвечало чаяниям нового общества, но воспринималось не без трудностей, в борьбе разных мнений и вкусов. Так было с искусством Маяковского, Эйзенштейна, Прокофьева и многих признанных позднее нашими классиками мастеров литературы, кино, театра, музыки, архитектуры.

Советская архитектура не знала более спорной и дискуссионной фигуры, ничье творчество не обсуждалось, не оспаривалось и не отвергалось так горячо, как К. С. Мельникова.

Но вот прошли годы. Многое из предложенного Мельниковым вошло в арсенал рабочих приемов современной советской и мировой архитектуры. Восприятие его архитектуры утратило полемическую нетерпимость. Главную роль в этом отношении сыграли сами произведения: они выдержали проверку временем. И это коренным образом изменило отношение к созданному Мельниковым: проекты и постройки Мельникова обладают необычайной эмо-

циональной выразительностью, обновляют и обогащают язык архитектурного искусства и этим новым языком поэтически рассказывают о своем времени, так же как это — каждый раз по-своему — делают большие произведения архитектуры всех других эпох.

Эта книга была начата самим Константином Степановичем Мельниковым. Свою рукопись он рассматривал как автомонографию и назвал — «Архитектура моей жизни». Позднее объем книги значительно увеличился: составителями собраны статьи, теоретические высказывания, полемические заметки архитектора, его авторские характеристики проектов и построек и другие документы. Кроме того, приводятся наиболее интересные отзывы современников о Мельникове и его произведениях. Подавляющее большинство текстов печатается впервые, другие извлечены из старых отечественных и зарубежных изданий.

Литературное наследие Мельникова самым тесным образом связано с его профессией. А с другой стороны, его архитектура всегда создавалась в неразрывном взаимодействии с обстоятельствами жизни автора, она удивительно автобиографична. Жизнь и творчество Мельникова показаны в книге ярко и с разных сторон, но зачастую фрагментарно. Поэтому начать следует с рассказа биографии архитектора.

Семья Мельниковых происходила из села Александрова — волостного центра в Сергачском уезде Нижегородской губернии. Степан Илларионович Мельников после солдатской службы устроился в Москве десятником на строительстве дороги, связывавшей город с Петровской сельскохозяйственной академией. Семья была многодетной, патриархальной. 22 июля (старого стиля) 1890 года в ней, третьим по счету среди оставшихся в живых детей, родился Константин Мельников.

В 1897 году Мельниковы выстроили избу в деревне Лихоборы около Москвы и переехали в нее. Ребенком Константин Мельников выделялся в семье и среди сверстников живостью воображения, подвижностью, выдумкой, любовью к рисованию. С детских лет у него сложилась глубокая привязанность к родному дому, к окружающей природе; уже тогда он любил первенствовать в своем микромире.

Образование Мельникова началось в четырехклассной школе прихода «Петропавловской домовой, что при Сельскохозяйственном Институте, церкви». В тринадцать лет его устроили «мальчиком» в контору строительной теплотехнической фирмы «В. Залесский и В. Чаплин» (один из совладельцев фирмы, Залесский,— архитектор, другой — Владимир Михайлович Чаплин — известный русский инженер-теплотехник). Чаплин сыграл в жизни Мельникова очень важную роль: стал его воспитателем, меценатом, позднее — старшим другом.

Заметив любовь к рисованию и способности вновь нанятого «мальчика», Чаплин дал ему возможность подготовиться к поступлению в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), на общеобразовательном

отделении которого Мельников обучался в 1905—1910 годах. Вопрос о дальнейшей специализации снова решался с участием Чаплина, заботившегося о жизненном благополучии своего питомца. Мельников был принят в «фигурный класс» живописного отделения, но пообещал Чаплину, что получит и архитектурное образование.

Учителями Мельникова по живописи были В. Н. Бакшеев, С. В. Малютин, С. Д. Милорадович, а позднее — А. Е. Архипов, Н. А. Касаткин, К. А. Коровин. Училище не только дало Мельникову крепкую профессиональную подготовку, но и привило ему на всю жизнь глубокую любовь и преданность искусству, верный глаз, тонкий вкус, чувство стиля. В 1914 году Мельников окончил живописное отделение Училища.

Еще будучи студентом, Мельников женился на Анне Гавриловне Яблоковой. В 1913 году у них родилась дочь Людмила, а в 1914-м — сын Виктор. Семья Мельниковых поселилась на окраине старой Москвы, недалеко от Марьиной рощи. Создание собственной семьи не только с новой серьезностью поставило перед ним вопрос о будущем, но и стало событием, определившим очень многое во всей дальнейшей жизни, оказало огромное влияние на формирование внутреннего мира Мельникова.

Обучаясь живописи, Мельников посещал теоретические занятия архитектурного отделения и получал по ним зачеты. В 1914 году он поступил в 4-й класс архитектурного отделения, догнав некоторых однокашников по общеобразовательному отделению. Мельников попал в класс профессора Ф. О. Богдановича — знатока архитектурных стилей, строителя сложной системы благоустройства вокруг огромного храма Христа Спасителя в Москве. За первую свою работу — разрез «вестибюля в римском стиле» — он удостоился отзыва педагога: «есть штиль!» От стиля к стилю, но главным образом в пределах «римского» и «ренессанса» шли постепенно усложнявшиеся учебные задания. Как и на живописном отделении, студенты переходили из класса в класс, а учителя при этом менялись. Среди них у Мельникова был и типичный для того времени прагматист И. А. Иванов-Шиц, и замечательный знаток мировой архитектуры, виртуозный мастер архитектурных фантазий С. В. Ноаковский.

В годы обучения Мельников работал на постройках московских архитекторов, главным образом по заданиям проектной конторы «В. Залесский и В. Чаплин», сотрудничал, например, с гражданским инженером П. П. Малиновским. Вероятно, результатом уважительного отношения к студенту Мельникову ему — в виде преддипломной практики — была поручена разработка фасадов строившегося тогда автомобильного завода АМО (ныне ЗИЛ). Мельников с семьей получил казенную квартиру в ампирном особняке в Тюфелевой роще, вблизи постройки. Он работал под руководством выдающихся русских специалистов: гражданского инженера А. В. Кузнецова и инженера-конструктора А. Ф. Лолейта. Преддипломный проект — «Музей в классическом стиле»,— по мнению самого автора, стилистически был близок с его практи-

ческой работой над фасадами АМО. В начале 1917 года были утверждены эскизы дипломного проекта: санаторий для раненых офицеров на берегу Крыма. Проект должен был выполняться в «александровском ампире». Тема не нравилась дипломантам, казалась им малоинтересной и невыразительной.

На заводе АМО застала Мельникова сначала Февральская, а потом и Октябрьская революция. Жизнь в Училище живописи, ваяния и зодчества резко изменилась уже в результате Февральской революции: был создан студенческий Совет, начались первые попытки реформы образования, студенты добивались давно выдвинутого, но застрявшего в бюрократии старого строя решения о признании даваемого Училищем образования высшим, равноправным с петроградской Академией художеств*. Выполнять начатый дипломный проект на непонравившуюся тему (уже был произведен промежуточный зачет по эскизам) выпускники архитектурного факультета отказались и получили временные удостоверения об окончании образования. Но порывать с Училищем они не торопились. Студенческий Совет пригласил новых преподавателей на архитектурное отделение — И. В. Жолтовского и С. Т. Коненкова. Одним из инициаторов этого был Мельников, незнакомый до того с Жолтовским, но видевший его работы в конторе АМО и, как и другие студенты, много слышавший о его необычных тогда творческих взглядах, глубоком знании архитектуры и таланте. Приглашение Жолтовского рассматривалось как принципиальная и тоже долгожданная реформа образования, состоявшая в замене иерархии учебных «классов» обучением под руководством крупного мастера-практика.

Образование продолжалось еще какое-то время. Мельников начал посещать занятия скульптурой у Коненкова и продолжал работу в живописной мастерской. Жолтовский наряду с проектированием ввел обучение архитектурному анализу на примере выдающихся памятников античности и итальянского Ренессанса. Мельникову и его однокашнику Н. А. Ладовскому досталось проанализировать знаменитую капеллу Пацци, спроектированную в начале XV века любимым зодчим Жолтовского — великим Ф. Брунеллески. Задание переводило обычные до тех пор профессиональные размышления и суждения студентов на незнакомый им ранее уровень философии архитектуры. Выполнение одинаковых заданий в порядке товарищеского соревнования всегда было важным педагогическим приемом Жолтовского, особенно близким по духу Мельникову, любившему атмосферу состязания и обладавшему неукротимым темпераментом бойца, постоянным стремлением к победе.

В мае 1918 года были выданы по всей форме, еще на «старорежимных»

---

* Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств находилось в Петербурге и было единственным в стране. Выпускники других художественных учебных заведений, желавшие иметь диплом о высшем образовании, должны были пройти дополнительное обучение в этом учебном заведении.

бланках, дипломы об окончании полного курса образования в 1917 году. Видимо, сразу после получения дипломов лучшие, на взгляд Жолтовского, выпускники вместе с молодыми, но более опытными архитекторами вошли в организованную тогда Архитектурно-планировочную мастерскую Строительного отдела Моссовета — первую государственную архитектурную мастерскую советского времени.

Ею руководили И. В. Жолтовский («Главный мастер») и А. В. Щусев («Старший мастер»). Двенадцатью мастерами («апостолами», как шутили сами мастера) были Л. А. Веснин, братья И. А. и П. А. Голосовы, А. З. Гринберг, В. Д. Кокорин, Н. А. Ладовский, К. С. Мельников, Э. И. Норверт, А. Л. Поляков, А. М. Рухлядев, И. И. Фидлер, С. Е. Чернышов; Н. В. Докучаев и Н. Я. Колли состояли «подмастерьями». В таких странных наименованиях воплотилось стремление объединить демократические черты времени с идеализированными традициями цехового профессионализма средневековья. Это отражало взгляды на характер деятельности архитектора и пути развития самой архитектуры, свойственные прежде всего Жолтовскому.

В первые послереволюционные годы И. В. Жолтовский возглавлял несколько архитектурных мастерских, которые организационно сменяли друг друга или функционировали параллельно (мастерские Моссовета, Архитектурно-художественного отдела Наркомпроса, «Новая Москва» и др.). При этом контингент архитекторов менялся мало и сохранялась раз принятая общая направленность. При малочисленности практических заказов регулярно проводились внутренние конкурсы, в которых отрабатывались программы новых типов зданий и самая направленность архитектуры. Проектировались народные дома, школы, жилье для рабочих, агитдоски, колумбарии и пр.

Первыми заданиями по реальным (хотя и неосуществленным) заказам стали для Мельникова проект поселка для служащих Алексеевской психиатрической больницы (об этом проекте уже летом 1918 года, то есть когда он еще был только начат, писала газета «Известия») и обследование Бутырского района на предмет его перепланировки и реконструкции.

Все работы, выполненные Мельниковым в мастерских, руководимых Жолтовским, сделаны в «классике». Вспоминая свой утраченный проект колумбария, Мельников характеризовал его: «Пиранези!» От работы «в стилях» на школьной скамье этот период отличался тем, что здесь начиналось постижение философии архитектуры и композиционных принципов «классики» под руководством Жолтовского.

Проект планировки родного Мельникову Бутырского района был завершен им в 1922 году в составе первого в советское время плана реконструкции Москвы, известного под названием «Новая Москва». Работа над планировкой именно Бутырского района закономерна для Мельникова при его склонности к органичному слиянию со всем ему близким, родным. Его любовь к семье, к родным местам, к Москве, к России составляла как бы разные ступени одного и того же цельного и сильного чувства. Не случайно, что позднее среди

крупных архитекторов своего времени он остался, пожалуй, наиболее «московским», почти ничего не проектировавшим для других городов. Его настойчивое стремление выступать на международных архитектурных смотрах разного характера в большой степени также вдохновлялось желанием доказать творческую силу отечественной архитектуры в мировом масштабе.

Кроме того, для плана «Новой Москвы» Мельников выполнил совместно с А. Л. Поляковым и И. И. Фидлером проект планировки соседнего с Бутырским районом Ходынского поля. Участие сразу трех авторов было вызвано тем, что получивший задание Поляков не справился с ним. В творческой практике Мельникова это был единственный случай, когда он выступал в авторском коллективе. И, напротив, очень характерно для Мельникова, что для коллективной работы «Новая Москва» он задумал «встречный» проект перепланировки Советской площади, над которым работал тогда один из двух руководителей проекта «Новой Москвы», А. В. Щусев, и близкий товарищ Мельникова по работе И. А. Голосов. Тут проявилась свойственная Мельникову смолоду творческая инициатива. Он любил иногда выяснить для себя, как бы он решил ту или иную выдвинутую временем практическую задачу, и впоследствии случалось, что предлагал свое оригинальное решение при готовом уже чьем-то проекте, не выходившем за рамки заурядности.

В молодые годы Мельников был членом коллегии Архитектурного отдела Наркомпроса, его представителем в Рабисе и т. д. Во время преобразования Свободных государственных художественных мастерских (бывш. МУЖВЗ) во Вхутемас, с лета 1920 года, Мельников становится его профессором. С этого времени патриархально-цеховые отношения «мастеров» начали портиться. Некоторые из учеников Жолтовского, сами ставшие теперь педагогами, не только не приняли когда-то столь заманчивую для них его педагогическую систему, но противопоставили ей нечто совершенно новое. Первой откололась от руководимого Жолтовским Академического отделения довольно большая группа во главе с Н. А. Ладовским, которая оформилась во Вхутемасе как Объединенные мастерские (Обмас) со своей Предметной комиссией, определявшей конкретные цели и методы обучения. Вскоре возник третий самостоятельный поток: мастерская И. А. Голосова и К. С. Мельникова, взявшая себе через некоторое время название «Новая академия». На трех потоках учили разному и по-разному.

Было время, когда Мельников интересовался новой архитектурной концепцией Ладовского. Он до конца жизни уважал его аналитический склад ума, но несколько иронично относился к его проектной и графической деятельности. Наиболее тесное сотрудничество, не чуждое при этом своеобразного соперничества, возникло у него с И. Голосовым, бывшим старше его на семь лет и окончившим МУЖВЗ еще в 1912 году. И. Голосов относился к числу глубоко и оригинально мыслящих зодчих, искавших концептуального подхода к творчеству.

Чрезвычайно важной особенностью преподавания (общей для Обмаса и

«Новой академии») было стремление ориентироваться на требования современности, на то, что жизнь уже ставит перед архитектурой и будет ставить в возрастающем объеме задачи, ответа на которые не могла дать ни традиционная архитектура, ни традиционная, опирающаяся на «вечные» формы школа. Перед архитектурной школой возникла очень трудная, но практически неизбежная задача: учить тому, чего еще не было.

В отличие от Обмаса, внедрявшего разработанный Ладовским и его коллегами так называемый психоаналитический метод (который был очень важным шагом вперед, но, во-первых, касался в большей степени общих «пропедевтических», то есть подготовительных, задач, а во-вторых, особенно в то время, был очень мало связан с реальной проектной практикой), «Новая академия» опиралась на самостоятельное и довольно верное представление не только о задачах, но и реальных творческих возможностях отечественной архитектуры тех лет. Голосов и Мельников стремились к решительному обновлению архитектурного языка, но не считали, что это требует полного разрыва с живыми строительно-архитектурными традициями. По их мнению, новая архитектура не должна повторять старую, но должна быть сопоставимой с ней, удовлетворять неким константным критериям оценки архитектурного искусства. Руководители «Новой академии» отрицали традиционный эмпиризм обучения и считали, что подготовка архитекторов должна опираться на научный метод преподавания и усвоения программы.

Менее опытный и менее склонный к теоретизированию (хотя с ранней молодости глубоко думающий архитектор, по складу дарования и личности в первую очередь активно выраженный самостоятельный творец, а не педагог), Мельников сначала выступает как помощник Голосова, разделяет его интересные концепции формообразования и бурно растет как архитектор. В этот период нельзя не видеть благотворного влияния на Мельникова голосовской концепции и их совместной работы в «Новой академии». Но показательно, что в проектировании ближайших лет Мельников выступает смелее, острее И. Голосова, а в случаях их прямого соревнования, как правило, и успешнее.

Со следованием классическим образцам для Мельникова отныне покончено. Острое чувство стиля, бывшее у него от природы и укрепленное школьным обучением, сохранилось навсегда, но отныне не как инструмент стилизации, а как безошибочная способность быть в художественном отношении в каждый данный момент поразительно современным.

Вопрос о стилистической характеристике советской архитектуры был достаточно неопределенным как раз в самом начале 20-х годов, на стыке «бумажного проектирования» лет «военного коммунизма» и начала развертывания реального строительства. К этому времени (концу 1922-го — началу 1923 года) относятся два первых всероссийских открытых архитектурных конкурса — на проекты показательных домов для рабочих и Дворца Труда для Москвы.

Мельников позднее не раз оговаривался, что за проект показательных домов он получил первую премию. Формально он был здесь не точен: ему присудили вторую премию по одному из двух участков, отведенных под застройку. Но по существу он был прав: из нескольких десятков проектов, представленных на конкурс, его проект был единственным вестником обновления архитектуры.

Проектирование велось по сложной программе с большим набором зданий разного назначения и разных типов квартир; как всегда при проектировании жилища, надо было ответить на множество разнохарактерных требований, уложиться во многие заданные нормативы. Участники конкурса блеснули профессиональным мастерством, накопленным еще в предреволюционном проектировании и строительстве. Проект Мельникова был единственным, где делалась попытка ответить на новые социальные условия и отразить это в решении разных типов зданий, входивших в комплекс квартала, в поисках новых пространственно-композиционных связей между ними, в обновлении функциональных качеств, в ориентации на сборность типизированных ячеек и т. д.,— все это при подчеркнуто новом и пластически выразительном облике всего квартала и его отдельных зданий.

В 1923 году проектировался и строился огромный комплекс Сельскохозяйственной выставки на берегу Москвы-реки. Его главными авторами были И. В. Жолтовский, А. В. Щусев и приглашенный из Петрограда В. А. Щуко (которому был поручен состоявший из ряда павильонов Иностранный отдел). В проектировании участвовали многие архитекторы из преподававших во Вхутемасе: сотрудники Жолтовского по Академическому отделению помогали ему и на выставке; признание успехов руководителей «Новой академии» проявилось в том, что Илья Голосов и Мельников получили заказы на самостоятельное проектирование выставочных павильонов. Мельников оказался тогда самым молодым из авторов (в архитектуре «созревание» традиционно было очень долгим), но и павильон среди своих коллег он получил наиболее незначительный — махорочного синдиката — один из десятков ведомственных павильонов, для проектирования большинства которых даже не приглашали автора-архитектора.

«Махорка» — первое сооружение, выстроенное по проекту Мельникова. Оно деревянное, обшитое тесом, с односкатными кровлями. Павильон во всех деталях сделан любовно буквально «до последнего гвоздя». Но дело не в тщательности работы, а в том, что предполагавшаяся программой утилитарная постройка, почти сарай, стала одной из архитектурных достопримечательностей всей выставки благодаря своему необычному, выразительному и запоминающемуся облику. Общественное мнение единодушно отмечало художественное новаторство именно этого павильона, а тонкий стилист Щуко, увидав завершавшуюся «Махорку», приостановил работу в Иностранном отделе и начал перерабатывать фасады его павильонов.

Экспрессивная, остродинамичная архитектура «Махорки» несомненно

несла ощутимые черты своеобразного авторского почерка Мельникова. После «Махорки» каждый его проект вызывал пристальное внимание. Молодого автора стали приглашать к участию в заказных конкурсах (на проект здания «Ленинградской правды» в Москве), он активно, хотя и не слишком часто, продолжал выступать в открытых конкурсах (на здание акционерного общества «Аркос») и начал получать персональные заказы на реальное, только еще возрождавшееся в те годы строительство (комплекс Ново-Сухаревского рынка).

В феврале 1924 года, когда в срочном порядке велись работы по проектированию завершения и расширения деревянного Мавзолея В. И. Ленина, Мельникову было дано ответственнейшее и почетнейшее поручение: выполнить в порядке заказного конкурса проект саркофага для сохранения тела Владимира Ильича.

Срок конкурса, начавшегося 22 февраля, был всего недельным. Проект Мельникова, представлявший собой сложный пространственный стеклянный кристалл на массивном постаменте, оказался лучшим. Когда к 1 мая 1924 года Мавзолей был сооружен, первоначальный проект саркофага, выполненный Мельниковым, был признан технически трудным, и он в течение июня разработал и представил восемь новых вариантов своего проекта. Выбранный и утвержденный правительственной Комиссией по увековечению памяти В. И. Ульянова (Ленина) вариант («проект № 5») был в самые сжатые сроки и в сложнейших производственно-технических условиях реализован под непосредственным профессиональным руководством и наблюдением К. С. Мельникова. Летом 1924 года Мавзолей был открыт. Выполненный по проекту Мельникова саркофаг Ленина стоял в Мавзолее вплоть до Великой Отечественной войны.

Работа над проектом и сооружением саркофага В. И. Ленина имела для Мельникова еще и то важное значение, что происходила под непосредственным руководством одного из виднейших большевиков-ленинцев — Л. Б. Красина. Сотрудничеству Мельникова с Красиным суждено было продолжаться.

В то время как в проектировании у Мельникова были несомненные удачи, во Вхутемасе для него сложилась менее благоприятная обстановка: администрация, в целях организационного упрощения, три потока архитектурного факультета намечала слить в один или хотя бы в два. Самый маленький из трех потоков — «Новая академия» — был в конце 1923/24 учебного года присоединен к Академическому отделению. Несогласный с этим Мельников ушел с архитектурного факультета, а затем и из Вхутемаса. Осенью 1924 года ему предложили заведование кафедрой на металлообрабатывающем факультете, и он подготовил программы по курсам «Технического рисования» и «Художественного конструирования». Работа Мельникова на метфаке не состоялась, но составленные им программы свидетельствуют о его интересе к широко известному движению «производственного искусства», бывшему в то время на подъеме.

С началом педагогической деятельности во Вхутемасе и первыми самостоятельными работами связан период активнейшего участия Мельникова в поисках стилистического языка. Его произведения этого времени (1921—1924) отличаются нарастающей экспрессивностью. Они динамичны, асимметричны, раскрываются лишь по мере обхода и обзора со многих точек, полностью лишены традиционных приемов декора *. Значительно расширяется арсенал используемых в архитектуре геометрических форм; массы иногда получают «складчатый» (пилообразный) характер, вводятся «сдвиги» формы, контрасты глухой массы и ажурной конструкции, делается первая заявка на кинетическую, то есть подвижную в своих массах, архитектуру (проект здания «Ленинградской правды»). Большинство произведений этого времени в своей обнаженной простоте несколько суровы в образном соответствии с духом времени. Но одновременно намечается тенденция движения от массивной, «тяжелой» архитектуры к более «легкой», более динамичной. Этот период, являясь начальным в самостоятельном творчестве Мельникова и стилистически выделяясь, в то же время заложил основы всей дальнейшей эволюции архитектора.

В ноябре 1924 года, сразу после установления дипломатических отношений между СССР и Францией, последовало приглашение Советскому Союзу принять участие в Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности, открывавшейся весной следующего года в Париже. Несмотря на то, что предполагалось экспонировать только произведения самых разнообразных декоративных искусств, выставка была очень важным политическим мероприятием в жизни послевоенной Европы — демонстрировала расстановку и группировку сил, была ареной борьбы как в сфере идеологии, так и в сфере экономики. Это было первое выступление Советской страны на международном смотре, прямое наглядное сопоставление с другими странами, другим социальным миром.

Подготовка советского раздела выставки проводилась в предельно сжатые сроки. 18 ноября 1924 года Выставочный комитет Советского отдела заказал конкурсные проекты Павильона СССР архитекторам Щуко, Фомину, братьям Весниным, Ладовскому, Докучаеву, Кринскому (последние трое — руководители Обмаса и организовавшейся в 1923 году Ассоциации новых архитекторов — Аснова), И. Голосову, Мельникову, Гинзбургу и группе выпускников Вхутемаса.

Срок проектирования был примерно месячным. 28 декабря жюри под председательством А. В. Луначарского рассмотрело проекты и постановило: «поручить архитектору К. С. Мельникову выполнение павильона на Парижской выставке по представленному проекту, признав его лучшим».

---

* Частичное исключение составляет один из двух вариантов проекта здания «Аркос», но это объясняется тактическими соображениями в ходе конкурсного проектирования.

Проект предстояло кое в чем доработать, нужно было разработать его техническую сторону, еще сравнительно долго вносились изменения в программу задания, но основное решилось на первом заседании жюри, и его выбор оказался квалифицированным и метким: выстроенный по проекту Мельникова Советский павильон стал событием в международной архитектурной жизни 20-х годов и остался таким в истории мировой архитектуры XX века.

В середине января 1925 года Мельников выехал в Париж — строить Советский павильон.

Работа Мельникова на Международной Парижской выставке, характеристика и оценка созданного им павильона наиболее подробно представлены на страницах этой книги. Но необходимо дополнительно отметить, что в профессиональной биографии Мельникова работа над осуществлением Советского павильона и сопутствующие ей обстоятельства имели важнейшее и многостороннее значение. Прежде всего это дало ему личный, ничем не заменимый опыт осуществления ответственнейшего государственного задания, к тому же в сложных и трудных условиях кратких сроков, предельной экономии и т. д. Мельников должен был профессионально организовать и координировать совместный труд специалистов разных профессий: строителей, техников, художников, экспозиторов и т. д. Он должен был вникать во все детали строительного производства и другие чисто практические дела. Именно в такой работе формируется архитектор-практик, и Парижская выставка стала для Мельникова «ускоренной» школой практического опыта.

Специальная пресса разных стран выделила Советский павильон в числе буквально нескольких художественных достижений Парижской выставки, отмечала его принципиальную новизну и перспективность для выставочной архитектуры вообще.

Другой полюс тогдашней популярности Мельникова в Париже зафиксирован в повести «Лето 1925 года» И. Эренбурга, где есть проходной эпизод, показывающий, как «мода на Мельникова» докатилась до самых широких слоев падких на любую новинку парижан, стала приметой времени и молвой улицы: случайная прохожая называет своему спутнику самые острые, на ее взгляд, признаки современности — футбол, джаз, павильон, выстроенный Мельниковым...*

Признание архитектурного таланта Мельникова выразилось тогда еще одним, совершенно особым образом: парижские городские власти заказали ему проект многоэтажного гаража на тысячу такси. К сожалению, обстоятельства заказа и его дальнейшая судьба сегодня неизвестны. Проекты, переданные заказчикам, сохранились только в фотографиях, неоднократно печатавшихся в архитектурных изданиях и показанных на ряде выставок.

Мельников выполнил два проекта. Один из них — на основе впервые им предложенной конструкции в виде гигантских, стянутых поверху «кóзел» —

---

* См.: *Эренбург И.* Лето 1925 года. М., 1926, с. 205.

предвосхищал на тридцать и более лет сразу две разные идеи современной мировой архитектуры: идею особого безопорного перекрытия большого пространства, впервые осуществленную в США в «Ролиарене» (1952), и идею «вертикального зонирования» города, так как гаражи по проекту должны были размещаться над существующей застройкой, например над мостами через Сену.

Во время пребывания во Франции Мельников посетил Лион, Шартр и некоторые другие города. Летом семья Мельниковых отдыхала в курортном местечке Сен-Жан-де-Люз на берегу Бискайского залива. Там он работал над проектами гаражей и общался с французским архитектором Р. Малле-Стевенсом, строившим комплекс местного казино.

Малле-Стевенс — один из видных представителей складывавшейся тогда новаторской линии французской архитектуры. Выстроенный им Павильон туризма, размещавшийся совсем близко от Советского, также считался одним из лучших сооружений Парижской выставки 1925 года. В его работах того времени классические принципы постепенно вытеснялись новыми, носившими во Франции наименование «рационалистических». Симпатия, которую Мельников сохранил потом к Малле-Стевенсу, была вызвана не только его архитектурной практикой, но и воспоминаниями о личном знакомстве и, кроме того, думается, высказывалась еще некоторым образом «в пику» Ле Корбюзье.

Известный павильон журнала «Эспри нуво» был построен Ле Корбюзье на Парижской выставке также недалеко от Советского, а по времени — несколько позднее его. Советская печать считала, что Ле Корбюзье учел в своем проекте успех Советского павильона. Помимо архитектуры павильона и его внутреннего оборудования Ле Корбюзье показал на выставке «Проект города на 3 миллиона жителей» и «План Вуазен», ставшие позднее широко известными.

Мельников мало интересовался деятельностью Ле Корбюзье, однако у него на всю жизнь сохранилось субъективное предубеждение: он считал Ле Корбюзье ловким мастером рекламы, сумевшим благодаря этому внедрить свои идеи в архитектуру и добиться всеобщего признания, что самому Мельникову давалось в жизни так трудно.

В публикуемых воспоминаниях Мельникова кратко упоминается о его тогдашнем знакомстве с другим пионером новой французской архитектуры — О. Перре, который на Парижской выставке построил деревянный театр с тремя сценами. Есть сведения, что архитектурно-строительная фирма «Братья Перре», с самого начала высоко оценившая проект Мельникова, была в числе предлагавших свои услуги по сооружению Советского павильона.

Приглашением в Лион, славившийся к тому времени как город новаторской архитектуры, связанной с именем архитектора Т. Гарнье, французская общественность еще раз хотела отметить уважение к таланту Мельникова. Вероятнее всего, в Лионе Мельников встречался с Гарнье, работавшим

главным образом над сугубо современными типами сооружений и такими же градостроительными заданиями.

Анализ архитектурных материалов Парижской выставки 1925 года приводит к выводу, что, во-первых, спроектированный и выстроенный К. С. Мельниковым Павильон СССР был не только (как часто пишут теперь) первым и успешным выступлением советской архитектуры за рубежом — он был одним из самых первых осуществленных новаторских произведений как в советской, так и в мировой архитектуре XX века.

Во-вторых, чрезвычайно существенно, что архитектура Советского павильона, как и вся советская экспозиция, специфическим языком художественных форм стремилась провозгласить новую социальную и эстетическую устремленность социалистического общества. Павильон СССР был единственным среди национальных павильонов, программно говорившим новым языком архитектуры и искусства.

Парижским павильоном и проектами, выполненными в Париже, завершился первый этап творческой биографии Мельникова как архитектора.

Накопившая идеи и силы в годы «бумажного проектирования» и воодушевленная задачами нового строительства, советская архитектура в середине 20-х годов развивалась в очень быстром темпе. За тот срок, что Мельников находился за рубежом, многое изменилось и обновилось. В 1925 году организационно оформилось Объединение современных архитекторов (ОСА), и с 1926 года начал выходить журнал «СА» («Современная архитектура»). Это была группа «конструктивистов», которая в ближайшие годы идейно и творчески лидировала в советской архитектуре, а в исторической ретроспекции — неточно, но стойко — оставила свое наименование в качестве обобщающего названия всех новаторских явлений архитектуры середины 20-х — начала 30-х годов. Ее лидерами были А. А. Веснин и М. Я. Гинзбург. Вокруг них сплотились многие ведущие архитекторы тех лет, и группа начала систематически пополняться молодежью.

Творческий метод «конструктивистов» в профессиональном отношении был близок к тому, что в архитектуре других стран именовалось тогда «функционализмом» (Германия) или «рационализмом» (Франция, Италия): архитекторы этих направлений стремились опереться на логику, достижения прикладных наук и современную развивающуюся индустрию. При известных чертах внешнего сходства Мельников был творчески достаточно далек от конструктивистов. Соответственно складывались и личные отношения.

Вернувшись в Москву в конце 1925 года, Мельников становится научным сотрудником Государственной Академии художественных наук (ГАХН), получает заказ в одном из текущих конкурсов (2-я премия за проект перестройки церковного здания начала XX века в крематорий), в середине учебного года предлагает свои услуги Государственному техникуму кинематографии (ГТК, позднее — ВГИК). Но главные его интересы, конечно, в проектировании. На протяжении всего творчества, начиная с учебных лет, Мельникова

мало интересовали любимые темы традиционной архитектурной школы — парадные общественные здания. Новые типы сооружений были в его глазах привлекательны тем, что требовали большей творческой активности.

Работы над проектами гаражей в Париже определили интерес к начавшемуся гаражному строительству в Москве. В 1926 году Мельников углубился в изучение графиков движения автомашин при парковании и в результате выдвинул предложение о «прямоточной системе» пилообразного в плане паркования, при котором размеры передвижений и помехи друг другу резко уменьшались. В строгом соответствии с предложенной им функциональной системой Мельников спроектировал здание гаража на Бахметьевской улице, в плане имеющее форму параллелограмма, с четырьмя фасадами, решенными по-разному — в связи с различием их функций. После дискуссий и практических испытаний проект был принят и начал осуществляться.

Осенью того же года Мельников, для которого свободное варьирование своих творческих идей было одним из постоянных принципов, спроектировал второй гараж — на Ново-Рязанской улице. После многообразных исканий (свыше десяти разных вариантов проекта) он пришел к подковообразному в плане зданию. По его мнению, такая форма была наилучшей для предложенного треугольного строительного участка.

Два гаража (вместе с завершившимся тогда же зданием управления Ново-Сухаревского рынка) были первыми капитальными, долговечными по функциям, построенными не из дерева сооружениями Мельникова. Небезынтересно, что конструктором гаража на Бахметьевской согласился быть известнейший русский инженер В. Г. Шухов, с большим вниманием отнесшийся к таланту молодого архитектора.

Оба ранних гаража Мельникова по характеру и степени разработанности их функций, казалось бы, должны быть прямыми примерами архитектурного функционализма. Но эти здания не менее примечательны своей художественной образностью, выразительной пластикой почти скульптурных форм. В них подхвачена одна из старейших архитектурных традиций — художественно осмыслять крупные масштабы и массы, простоту форм, свойственные инженерным сооружениям. Тут вспоминаются и античность, и русский классицизм, и конец XIX века. В частности, решение гаража на Ново-Рязанской перекликается с формами типового паровозного депо с поворотным кругом (одно из таких зданий находится близко от гаража в зоне Рязанской ж. д.), которое, по рассказам Мельникова, запечатлелось в его памяти с детства.

Осенью 1926 года Мельников сооружает небольшой Павильон СССР на международной ярмарке в Салониках. Тогда же он начинает преподавать в Техникуме кинематографии, руководит там декорационной мастерской. Этот недолгий эпизод в его биографии не был случайным: Мельникова, как явствует из написанного им текста «Кино и архитектура», привлекали композиционные особенности и потенции киноискусства, возможности плодотворного взаимодействия архитектуры и кино.

Год 1927-й — один из самых продуктивных в жизни Мельникова. Помимо уже строившихся объектов он делает несколько проектов клубов и проект жилого дома для своей семьи. Большинство этих зданий тогда же начинает строиться. В том же году Мельников возвращается на преподавательскую работу в только что реформированный из Вхутемаса Вхутеин, становится главным архитектором Центрального парка культуры и отдыха в Москве, работает консультантом ряда строительных организаций.

В следующие два года он снова проектирует клубы. В Москве и подмосковном Дулеве в 1927—1931 годах сооружается шесть клубных зданий по проектам Мельникова.

Клубы Мельникова — очень важная страница не только в истории советской архитектуры, но также в истории общественной и культурной жизни своих лет. Идеал советского рабочего клуба только еще формировался и при этом непрерывно существенно менялся в общественном сознании. Реальные клубы функционировали в приспособленных помещениях различного первоначального назначения или в редких специально выстроенных зданиях, более или менее схематично решавших задачу. Заказчиками клубов выступали профсоюзы. В тех случаях, когда профсоюзный актив умел серьезно сформулировать свою программу, возникал самый доподлинный социальный заказ на сооружение нового типа — многофункциональное и идеологически важнейшее для своего времени.

Именно так было с проектированием клубов для московского профсоюза коммунальников. Степень активного участия Мельникова в разработке программы клуба вместе с профсоюзом-заказчиком и его умение воплотить эту программу в выразительном архитектурном проекте при соблюдении многочисленных и разноречивых функциональных требований и жестких экономических лимитов уже само по себе представляет редкий и достойный изучения пример в истории архитектуры. Клубы, построенные Мельниковым, вызвали резкую дискуссию, растянувшуюся чуть ли не до наших дней, но при этом новая архитектура рабочего клуба стала фактом. Дискуссия продолжалась, продолжалось проектирование и строительство, но точка отсчета оставалась прежней — клубы Мельникова. Много лет спустя, в годы, когда архитектура Мельникова воспринималась как пройденная и давно забытая, профессор Д. Е. Аркин отмечал, что разработку клубов нельзя вести вне учета положительного опыта Мельникова. Характерно для этого времени (1944) было и то, что он упрекал Мельникова в многообразии архитектурных решений клуба при одинаковой функциональной программе *.

Действительно, в свое время Мельников спроектировал семь совершенно разных по композиции и образу клубов. Историю их создания нужно поделить на «внешнюю» и «внутреннюю». Внешние обстоятельства таковы: проф-

* См.: *Аркин Д. Е.* Отзыв о творчестве К. С. Мельникова (ЦГАНХ СССР, ф. 293, оп. 4, ед. хр. 140, л. 10).

союз коммунальников решил заказать проекты двух клубов и обратился к знакомому им по строительству гаражей Мельникову, который привлек к этому проектированию И. Голосова. Мельников выполнил два проекта: один из них имел в основе плана треугольник (клуб им. Русакова), второй — пять поставленных «гуськом», слегка врезающихся друг в друга цилиндров одного диаметра (клуб им. Зуева). Второй проект показался слишком дерзким. Вместо него был принят ныне осуществленный проект И. Голосова, в котором также имелась стеклянная цилиндрическая форма, вмещающая лестничную клетку *.

Тем временем разные профсоюзы заказали Мельникову новые проекты клубов. Фотографии клубов Мельникова обошли советскую и мировую печать, печатались на обложках архитектурных журналов разных стран. Отмечалась их архитектурная оригинальность и профессиональное мастерство автора, но многое критиковалось. В 1930 году вышла книга Н. Лухманова «Архитектура клуба», пропагандировавшая архитектуру клубов Мельникова. В 1931—1932 годах комиссия ГАХН под руководством Аркина провела социологическое и композиционное обследование новых московских клубов и издала его результаты отдельной книгой **. Серьезным ответом на задачу здесь вообще считались только мельниковские клубы, но одновременно была дана острая критика — главным образом со стороны программы, технического воплощения и эксплуатации зданий. Критика была направлена не столько на оценку уже сделанного, сколько на дальнейшее формирование архитектурной программы рабочего клуба. Но это связано уже с другими обстоятельствами, которые относятся не только к творчеству Мельникова.

На протяжении ряда лет шла острая борьба между сторонниками клуба как многоцелевого здания и сторонниками кинотеатрального зала как функциональной и планировочной основы клуба. Вторая тенденция имела не много прямых защитников, но в реальной жизни, в первую очередь из-за финансовых соображений, она оказалась более стойкой и вскоре безраздельно восторжествовала.

Мельников ориентировался на первую — чисто клубную — тенденцию и для ее решения одним из первых в мировой архитектуре предложил принцип трансформации внутренних пространств, решая клуб как «систему залов», способных дробиться или сливаться в общий большой объем. Предложенная им конструкция «живых стен» была разработана и частично осуществлена в клубе им. Русакова. Однако все мельниковские проекты (об этом обстоя-

---

* Это обстоятельство имеет в виду Мельников, говоря об одиноком цилиндре, звучащем «декоративным соло», в проекте И. Голосова, в отличие от пяти цилиндров его проекта. (См. с. 80 настоящего издания; в дальнейшем будет указываться только страница.)

** См. кн.: Десять рабочих клубов. Архитектура клубного здания. М., 1932. Четыре из десяти рассмотренных в книге клубов выстроены по проектам Мельникова.

тельно и конкретно пишет в своей книге Лухманов) были перед строительством упрощены, а в процессе строительства искажены и недоделаны. Через некоторое время начались переделки, в числе которых было и снятие «живых стен» в клубе им. Русакова. Все это происходило по двум причинам: из-за очень слабой технико-экономической базы строительства тех лет и в связи с неуклонной тенденцией доминирования в клубе кинозала и удобства его эксплуатации (в частности, все окна в зрительных залах, требовавшиеся по программе, были заложены). Ответственность как за недоделки, так и за переделки сделанного, за изменения требований заказчика в ходе проектирования и строительства открыто или молчаливо приписывалась архитектору.

Все клубы, выстроенные Мельниковым (как и гаражи), функционируют до сих пор и при этом все полнее осознаются как замечательные произведения архитектурного искусства. Что же касается исторического спора об архитектуре рабочего клуба, то и здесь клубы Мельникова не были превзойдены. Вопрос этот оказался чрезвычайно сложным и получил разрешение не впрямую, а, пожалуй, лишь с переходом от строительства клубов к дворцам культуры, то есть зданиям гораздо большего объема, в которых программой предусматривалось сочетание большого зрительного зала и клубных помещений.

Как главный архитектор ЦПКиО, Мельников осуществил частично сохранившуюся до наших дней планировку его партера — от входа до Нескучного сада. Планировка сменила собой ту, которую спроектировал Жолтовский для Сельскохозяйственной выставки. В центре партера Мельников задумал фонтан, в котором «архитектура» формировалась струями самой воды (он не был осуществлен, но в середине 30-х годов на том же месте был сооружен иной по характеру фонтан архитектора А. В. Власова).

Так или иначе, в облик новой, советской Москвы постепенно входили довольно многочисленные сооружения, спроектированные Мельниковым, и все они убедительно свидетельствовали о новой архитектуре, о своем времени, о редком творческом своеобразии их автора.

В 1927—1929 годах Мельников выстроил в Кривоарбатском переулке жилой дом для своей семьи. Такой дом он проектировал еще с 1918 года, придавая ему в набросках то круглую, то квадратную форму в плане с большой русской печью в центре. Теперь дом вышел совсем иным, хотя и сохранил какие-то черты первых замыслов. Для Мельникова, в жизни которого семья особенно много значила, эта идея тесно переплелась с желанием сформировать и воплотить свое профессиональное кредо. Это удалось ему. Необычный снаружи и не менее необычный внутри, дом очень типичен для творчества Мельникова и является одним из его лучших произведений.

Дом напоминает неосуществленный проект клуба им. Зуева и в какой-то степени родился из него: снаружи это два врезанных друг в друга цилиндра одинакового диаметра. Несмотря на такую «формалистическую» внешность, внутри дом подкупающе человечен, уютен. Обаяние этого дома глубоко волнует и покоряет его многочисленных посетителей.

Дом относительно большой, но не количество квадратных метров жилья, не уровень удобств и качество оборудования (более чем скромные) определяют впечатление. И это убеждает нас в том, что в оценке жилища возможны и какие-то иные, кроме прочно сложившихся в нашем быту, критерии: характер и взаимосвязь архитектурных пространств, их форма, освещенность, изменение светотени в течение дня, выраженный в каких-то деталях отклик на индивидуальные вкусы семьи или ее отдельных членов и т. д. Очень верно передала ощущения от этого дома архитектор Е. С. Тимрот: «Дом Мельникова — это храм, это чудо. Вам не захочется в таком доме просиживать у телевизора, убивая время, не захочется жить чужими страстями. Живя в таком доме, вы бы почувствовали жизнь, собственное «я» и собственные чувства. Это очень интересно, что через дом человек может познавать себя, что этот дом помогает нам познать его хозяина» *.

Идею «круглого дома» Мельников стремился распространить через ряд своих проектов (домов-коммун, Военной академии им. Фрунзе) и патентования ряда конструктивных особенностей, впервые предложенных и использованных в строительстве своего дома.

Из проектов, относящихся к самому концу 20-х годов, особенно интересным был маяк-монумент Христофору Колумбу для Сан-Доминго (теперь Санто-Доминго). Был объявлен большой международный конкурс, собравший несколько сот проектировщиков, в том числе было 23 проекта из Советского Союза. Для Мельникова (как и для ряда других советских архитекторов) традиционная для архитектуры тема монумента была совсем новой; конкретная тема памятника Колумбу придавала задаче грандиозный масштаб и философский характер. Архитекторам-новаторам предстояло показать, способны ли они оторваться от функциональной обыденности их обычных заданий — дома, клуба, гаража, универмага, школы — и решить «чисто художественную» задачу.

В творческом отношении результаты участия советской архитектуры в таком международном соревновании оказались несомненно успешными. В ряде советских проектов — у И. И. Леонидова, Н. А. Ладовского, бригады Г. Т. Крутикова, у К. С. Мельникова и других — особенно ценным был поиск принципиально нового типа монумента, успешная попытка выйти за рамки традиционной для этого жанра архитектуры шаблонности образов, напыщенной парадности. Мимо этого не могло пройти и настроенное на совершенно иной лад международное жюри — ряд советских проектов был опубликован в памятном издании в сопровождении более или менее лестных отзывов. Проект Мельникова был выделен особо, сопровождался целой статьей, и автору было прислано официальное письмо, что его проект вызвал наибольшее количество обсуждений и споров, поразил своей смелостью. Но симпатии жюри были отданы «классическим» и «национальным» стилизациям, стилю «ар деко», рожденному и закрепленному Парижской выставкой 1925 года.

---

* Стенограмма вечера памяти К. С. Мельникова в МОСХ 29 декабря 1976 г.

Проекту Мельникова, архитектурному, но использовавшему также средства живописи (цвет лопастей-крыльев) и скульптуры (барочная портретная статуя Колумба в интерьере), присущ очень выразительный и остроиндивидуальный художественный образ, в котором традиционные композиционные приемы (масштаб, силуэт) сочетаются с совершенно новыми для монументального искусства (кинетичность отдельных частей в результате прямого, помимо людей возникающего контакта физических масс монумента со стихийными силами природы — ветром и дождем). Выполненный Мельниковым проект памятника Колумбу — важная веха в истории монументального искусства XX века.

Примерно на границе 20-х и 30-х годов завершается второй этап творческой биографии Мельникова — самый плодотворный, насыщенный практическими работами и смелым проектированием. Талант и неистощимая фантазия Мельникова подкрепляются опытностью, зрелостью мастера.

Приходит признание. Его приглашают к участию в наиболее ответственных конкурсах, у него много реальных заказов. О Мельникове много пишут, и, хотя при этом нередко критикуют, мысль о значительности его вклада в архитектуру тех лет звучит в каждом печатном отзыве.

Параллельно укрепляется международный профессиональный авторитет Мельникова. В 1926 году из Парижа пришло известие, что Советский павильон, единственный со всей Международной выставки, вторично собран на одной из парижских улиц в качестве профсоюзного клуба.

Работы Мельникова демонстрируются на международных архитектурных выставках в Варшаве (1926), Нью-Йорке (1927), Милане (1930). Его произведения постоянно репродуцируются в изданиях разных стран, включаются в число хрестоматийных примеров новой архитектуры.

Этот период творчества Мельникова отмечен стилистической зрелостью и цельностью: архитектурные массы становятся более крупными, их геометрия усложняется и проясняется одновременно; то же самое происходит с внутренними пространствами. Мельников достигает ясности выражения сложного. Усиливается значение симметрии, но она трактуется не элементарно, а чрезвычайно своеобразно. Среди художественных средств, используемых Мельниковым в это время,— запланированная игра светотени на наружных массах и в интерьерах зданий, скупая, но тщательно продуманная цветовая гамма, использование надписей как элементов, сочетающих смысловое и декоративное значение.

Относительно «легкая» и еще более, чем до тех пор, динамичная архитектура Мельникова дает одновременно впечатление новой по характеру монументальности. Такое впечатление рождается, вероятно, благодаря ощущению соответствия духу времени; почти каждый проект Мельникова в это время воспринимается как своеобразный символ тех лет и в этом качестве используется на обложках изданий, на страницах печати.

Трудно складываются отношения Мельникова с конструктивистами

(ОСА): с их точки зрения, он (как, впрочем, и все члены общества Аснова, к которым он был творчески ближе) является «формалистом» из-за своего постоянного стремления к художественно-образной выразительности архитектуры, ее эмоциональности, экспрессивной динамичности. Критика ОСА явно переходит границы объективности: практически единственный в те годы советский архитектурный журнал «СА» за несколько лет своего существования ни разу не упомянул даже имени Мельникова, в организованной ОСА в 1927 году первой выставке современной архитектуры в Москве Мельников не участвовал. Все это явно не соответствовало его объективной роли в архитектуре и было одним из ярких примеров архитектурной групповщины. Критика «слева», которую вели ОСА и «СА», была особенно неприятна: члены ОСА в глазах других сами были формалистами, но постоянно обвиняли в формализме членов Аснова и уж тем более — Мельникова.

Мельников был индивидуалистом, но сектантом не был. По-своему забавно он объявлял, что не возьмет в руки журнал «СА». Главными редакторами «СА» были А. А. Веснин и М. Я. Гинзбург. Когда несколькими годами позднее заговорили о «формализме» Мельникова, он, справедливо по существу и пророчески по ходу событий, сказал, что А. Веснину место рядом с ним, Мельниковым. А. Веснин был принципиальный противник, но и самый талантливый, самый большой художник среди конструктивистов старшего поколения. В угоду ортодоксальности конструктивизма А. Веснин в чем-то сковывал себя, «наступал на горло собственной песне». А Мельников этого не хотел: ему всегда хотелось петь «во весь голос» *.

Итак, с 30-х годов в творчестве Мельникова начинался новый этап. Он, особенно на первых порах, отличается увеличением масштабов зданий, которые теперь интересуют Мельникова, усилением интереса к заданиям градостроительного характера (то и другое отражало объективные процессы советской архитектуры). С другой стороны, вероятно под влиянием практических успехов предшествующего периода, в проектах Мельникова в это время заметно усиливается тяга к эксперименту, его новаторство становится еще более дерзостным и раскованным. Его творчество все теснее сопрягается с идеями и лозунгами дня, с особым пафосом жизни тех лет, стилем жизни. Предостережениям по поводу «формализма» он, по-видимому, не придает значения, считает их несправедливыми. Усложненность формы в архитектуре, наоборот, начинает, казалось бы, выдвигаться на повестку дня. Критика по адресу «архитектуры коробок» на первых порах совершенно не означала критики всего архитектурного новаторства **.

В эти годы Мельников выполняет ряд новых проектов в порядке заказных конкурсов, поручавшихся немногим признанным мастерам архитектуры.

---

* Характерна разница отзывов Гинзбурга и А. Веснина о Мельникове в 1944 г. (см. с. 226 и 228).

** См., например, об этом статью молодых архитекторов-конструктивистов Н. А. Красильникова и Я. М. Наппельбаума в журнале «Рабис» (1930, № 12).

В принципе экспериментальным было задание на проект «Зеленого города» под Москвой. Главным объектом проектирования в этом случае оказалась не архитектура в узком смысле слова, а своего рода идеальная, по представлению четырех приглашенных маститых проектировщиков (Гинзбург, Ладовский, Фридман и Мельников), модель организации отдыха, программа самого отдыха, его разновидности и т. д. И уже только в соответствии с запроектированной каждым автором конкретной социально-функциональной программой предлагалась комплексная архитектурная сторона задачи. Это был своего рода специально задуманный конкурс утопий в положительном смысле этого слова.

В проекте «Зеленого города» фантазия Мельникова развернулась особенно широко и разнообразно. Он стремился объединить архитектурный эксперимент с научным, как функционально, так и образно воплотить в архитектуре самый пафос социального и научно-технического прогресса. Его проект выдвигал большой ряд социальных, типологических, утилитарных, конструктивных и чисто композиционных идей. Но особое внимание знакомившихся с проектом — в ущерб всем другим сторонам — вызвало предложение о необходимости практических экспериментов в организации сна как наиболее полной, по мнению Мельникова, формы отдыха. Он искал более тесных, чем было известно до того, соответствий между архитектурой, современной медицинской наукой и биологической природой человека.

Надо сказать, что в принципе очень близкие идеи («электросон», сон в комбинации с иными факторами воздействия на психику и пр.) в наши дни широко внедряются в практику и продолжают внимательно изучаться такими разделами медицины, как физиотерапия и курортология. Но в свое время Мельников, может быть, несколько излишне увлекся именно этой стороной проекта и «увлек» этим своих критиков. В проекте увидели утопию — в критическом и уничижительном смысле слова.

В конкурсном проекте Театра МОСПС (1931) Мельников попытался развить те идеи трансформации архитектурного пространства, которые остались нереализованными при строительстве его клубов. Он хотел воплотить свою концепцию обновленного театрального зрелища, которое благодаря новейшей механизации приобретает максимальные возможности всех видов движения. Были предусмотрены три сцены, к которым в любой последовательности мог поворачиваться весь зал театра вместе со зрителями; каждая из сцен была снабжена механизацией, отличной от двух других. В этом проекте Мельников теснее, чем когда-либо, ориентировался на включение в архитектурную композицию сложнейших технических агрегатов, активно шел навстречу союзу архитектуры с «машинерией».

Это был его вклад в решение проблемы нового театрального здания, занимавшей многих режиссеров и архитекторов мира в нашем веке. Но Театр МОСПС остался невыстроенным, да и вообще из его работ этого времени не осуществляется почти ничего — исключение составляет реконструкция ин-

терьеров Камерного театра да экспериментальное строительство двух фрагментов по проекту «Зеленого города».

Это глубоко тревожило Мельникова. Он начинает настойчиво искать выход в практику и постоянно подчеркивает мысль, что для творчества архитектора важнее всего право на аргументацию постройкой. У него рождается горькое сравнение архитектуры с музыкой: «Увидеть Архитектуру по проектам то же, что услышать Музыку по нотам... но авторы симфоний могут потребовать исполнения своих произведений в звуках и тем самым получить нормальную оценку своему творчеству. Строители же бессильны защитить свою силу. Барма и Постник, Брунеллески и другие храбрые зодчие трепетали перед своими судьями» *. У Мельникова возникает настойчивая потребность подытожить и осмыслить свой творческий опыт: ему хочется устроить персональную выставку, издать монографию своих работ.

Желание ретроспективно взглянуть на пройденный путь отчасти было реализовано приглашением дать персональную экспозицию в составе V Триеннале декоративных искусств в Милане. Он уже участвовал в IV Триеннале, а теперь устроители задумали показать в прямом сопоставлении и в равных экспозиционных условиях двенадцать персональных выставок крупнейших мастеров новой архитектуры из разных стран. Италию представляла экспозиция архитектора-футуриста А. Сант-Элиа, погибшего в начале первой мировой войны. Были приглашены от Франции Ш. Ле Корбюзье (вместе со своим постоянным сотрудником тех лет П. Жаннере), А. Люрса, О. Перре; от Германии — Э. Мендельсон, Л. Мис ван дер Роэ, В. Гропиус; от Австрии — А. Лоос и Й. Гофман; от Голландии — В.-М. Дудок; от США — Ф.-Л. Райт; от СССР — К. С. Мельников.

Это было своеобразное подведение итогов мирового развития «новой архитектуры», начатого такими ее пионерами, как Райт, Лоос, Гофман, Перре, Сант-Элиа, а к началу 30-х годов вступившего во всем мире в полосу завершения своего первоначального, часто называемого теперь «героическим», этапа.

На границе 20—30-х годов в мировой архитектуре наметилась творческая проблема, которая, как казалось, была снята с повестки дня с приходом и развитием «новой архитектуры». Это была проблема стиля, проблема поисков новой декоративной выразительности.

Совершенно своеобразно и как будто бы совсем вне связи с мировым ходом развития архитектуры сходная проблема встала перед советской архитектурой тех лет. Первоначально критике подвергалась практика упрощенного по формам массового строительства как «коробочная архитектура», затем под сомнение была поставлена вся новая архитектурная эстетика — как аскетичная, образно бедная и якобы совершенно неспособная решать задачи монументального художественного порядка.

---

* См. с. 68.

Эта критика опиралась на два аргумента: во-первых, простота архитектурных форм рассматривалась как социально нежелательная художественная потеря в сравнении с предреволюционной архитектурой; во-вторых, советская архитектура 20-х годов упорно трактовалась ее оппонентами как подражание буржуазной архитектуре Запада. В этой аргументации не было даже последовательности. Симпатии к предреволюционной неоклассике объяснялись инерцией эстетических идеалов и, главное, творческими позициями ряда авторитетнейших архитекторов старшего поколения (И. В. Жолтовский, А. В. Щусев, В. А. Щуко, А. И. Таманян, И. И. Рерберг, Н. Е. Лансере и многие другие). А упорное причисление советских архитекторов-новаторов к разряду подражателей западным мастерам было совершенно несправедливым: вклад советской архитектуры 20-х годов (это стало особенно ясно в наше время) в мировую архитектуру, в мировую культуру XX века был очень значительным и опирался прежде всего на результаты социалистической революции и социалистического строительства в нашей стране.

Решительное усиление декоративных начал в новой архитектуре, поиски новых декоративных средств и новой орнаментации, путей синтеза архитектуры с живописью и скульптурой — эти тенденции к началу 30-х годов еще только «носились в воздухе», постепенно, в частности под сильным влиянием других, более оперативных искусств, кристаллизуясь в ощущение объективного требования времени.

Мельников, И. Голосов, Веснины, Гинзбург, Леонидов и другие в проектах первой половины 30-х годов ищут ответа на эту стилистическую тенденцию, настойчиво и многообразно пробивавшую себе дорогу. Для названных архитекторов путь представлялся принципиально лежащим вне традиционных канонов ордерной архитектуры и ее декоративного языка. Эта новая в творчестве Мельникова тенденция заметна во всех его проектах начиная с 1931 года и кончая 50-ми годами.

В 1931 году Мельников впервые не был персонально приглашен к участию в заказном конкурсе на важнейший объект — Дворец Советов — и был этим огорчен. В широком конкурсе, наравне с любым желающим, он участвовать не хотел, а выполнил проект, который представил под своим именем, как «встречный». Проект был интересен уже тем, что содержал очень выразительную пространственную идею контрастного сопоставления в чем-то сходных объемов двух зальных зданий и едва ли не впервые вводил в архитектуру самые формы таких объемов: два полуконуса, из которых один поставлен на основание, а другой — на вершину (особенности, близкие, скорее, мировой архитектуре 50—60-х годов).

В связи с намечавшимися работами по реконструкции Москвы в 1933 году была создана система архитектурных и планировочных мастерских отдела проектирования при Моссовете (Моспроект). Руководство мастерскими было поручено наиболее авторитетным архитекторам — Жолтовскому, Щусеву, Фомину, Чернышову, Г. Бархину и другим. Мельников был назначен руководи-

телем архитектурной мастерской № 7 и с головой окунулся в большую по объему и в каких-то разделах новую для себя (например, административную) работу. Встала задача подбора штата сотрудников, всегда трудная для Мельникова. Пошли многочисленные и очень разномастные заказы, в том числе объекты, уже находившиеся в разных стадиях проектирования. Мастерские тогда еще сохраняли сходство с традиционными индивидуальными «ателье» и мало походили на большие производственные учреждения наших дней.

Наряду с проектами, продолжавшими новую линию в архитектуре, в мастерскую № 7 поступили объекты, уже выполнявшиеся или начинавшиеся проектированием в формах, прямо подражавших ордерным. Это отражало нараставший процесс вытеснения ордерной архитектурой всех других, отличных от нее, творческих систем.

В проектировании таких сооружений Мельников участвовал лишь как административный руководитель мастерской.

В небольшом коллективе мастерской отражались общие для всей тогдашней архитектуры противоречивые процессы. Так, выполнявшиеся самим Мельниковым проекты гаражей «Интуриста» (1934) и Госплана (1936, оба частично осуществлены), в отличие от его гаражей 20-х годов, требовали не комплексного решения, а лишь «архитектурного оформления» фасадов для спроектированных инженерами-технологами типовых объемно-конструктивных решений.

Одновременно разрабатывались важные градостроительные задачи и отдельные объекты: застройка Котельнической и Гончарной набережных, планировка Лужников и Юго-Западного района, жилые дома, больница, фасад типовой школы и т. д. Тут, пожалуй, только школа была «фасадным» заданием. Всем остальным проектам свойственна оригинальность объемно-планировочных решений. Но большинство их не нашло понимания и поддержки. Так, когда, вопреки монопольно возобладавшей жилой застройке улицей-коридором (то же фасадничество), Мельников предложил проекты жилых кварталов, скомпонованных пространственно и выявлявших эту свою особенность вовне (жилые дома для сотрудников газеты «Известия» и квартал на 1-й Мещанской улице), его работа не была понята.

Наиболее известные работы Мельникова в это время — заказные конкурсные проекты здания Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве (1934) и Павильона СССР (1936) для Международной выставки 1937 года в Париже. Проект Наркомтяжпрома был сурово раскритикован. Наряду с проектом И. Леонидова на ту же тему он стал своего рода символом тех архитектурных тенденций, которые следовало преодолеть. К сожалению, остались незамеченными содержавшиеся в проекте плодотворные тенденции в решении связей новой и исторической застройки, использования рельефа, оригинальный путь создания «искусственного рельефа» в современном, густо застроенном городе, трактовка масштабности, многообразие ракурсов восприятия огромного нового здания и пр.

Осенью 1935 года Мельников был вторично командирован в Париж — для ознакомления с участком будущего Павильона СССР. Его конкурсный проект, выполненный весной 1936 года, отражал сложившуюся к этому времени у Мельникова концепцию управления зрительными впечатлениями с помощью средств архитектуры, «подобно тому, как музыкант управляет слухом» *. В задании на экспозицию эта тенденция была наиболее уместна.

Период, ограниченный примерно началом 30-х — концом 50-х годов, в творчестве Мельникова характеризуется определенным единством и отличается тем, что стилистическая характеристика архитектуры становится одной из важнейших проблем. Настойчивые призывы к усилению художественной выразительности архитектуры на практике означали выбор стилистической альтернативы: полное повторение традиционных ордерных форм (Жолтовский), трансформация ордера в сторону упрощения («пролетарская классика» Фомина), геометризованный неоклассицизм (Иофан), тектоническая, пластическая и декоративная трансформация традиционных элементов ордерной архитектуры (И. Голосов) и — в противовес тому или иному «подключению» к ордерному архитектурному наследию — поиски безордерных форм архитектурного декора. Последняя тенденция на этот раз оказалась у Мельникова общей с конструктивистами (Веснины, Гинзбург, Леонидов). В его проектах этого периода некоторые крупные массы получают своего рода скульптурно-орнаментальную трактовку, более традиционным становится иногда силуэт здания, в качестве самостоятельной задачи возникает «проблема фасада», появляется орнамент, активно используется монументальная скульптура.

Декоративная скульптурность архитектурных форм (впервые появившаяся в башне и пьедестале перед объемом клуба «Буревестник») особенно наглядна в двух последних по времени крупных осуществленных произведениях Мельникова — гаражах на Сущевском валу и Авиамоторной улице (оба проекта реализованы лишь фрагментарно).

Уязвимость нового, «декоративного» пути сказалась сразу же. Новый внеордерный декор, предлагавшийся Мельниковым и другими мастерами — от Фомина и Руднева до Весниных, Гинзбурга и Леонидова,— во-первых, воспринимался как непривычная «отсебятина», неспособная конкурировать с многовековым опытом канонической ордерной архитектуры. Во-вторых (и это самое главное), декор как бы заслонял от зрителя, в том числе и квалифицированного, традиционные для творчества Мельникова богатство объемно-пространственной композиции и остроту функционального решения. Его проекты 30-х годов остаются недооцененными в значительной степени по причине их «декоративности», хотя такая декоративность действительно соответствовала духу времени и становилась характерной для архитектуры, а со стороны самого Мельникова представляла к тому же еще добросовестную попытку снять с себя обвинения в формализме.

---

* См. с. 234.

На самом деле именно установка на абстрактное «усиление художественно-образной выразительности», на усиление декоративности архитектуры как раз и была формалистической. Острые дискуссии начала 30-х годов о направленности советской архитектуры выливались в нараставшую критику архитекторов-новаторов и имели следствием немедленное снижение их роли в архитектурной жизни. Под воздействием критики некоторые архитекторы перешли в оформительское дело, в графику (Лисицкий) или стали уделять повышенное внимание графическому оформлению в реальном по видимости проектировании (Леонидов). «Неудивительно, что «конструктивисты» в кавычках превратились в декораторов либо занялись графикой» *,— писал тогда В. Е. Татлин.

Процесс интенсивных стилистических поисков был в то время общим для всей мировой архитектуры, хотя в отдельных странах протекал своеобразно. Своеобразие воспринималось значительно отчетливее, чем существовавшее объективно сходство. По сути дела, все архитекторы, избегавшие прямого повторения традиционного ордера, оказались в той или иной степени в сфере широкого и эклектичного стилистического течения, которое господствовало еще на Парижской выставке 1925 года и получило название «ар деко». В 1925 году Мельников был в числе немногих, показавших перспективную и художественно полноценную альтернативу «ар деко»; к концу 30-х годов, когда восторжествовал неоклассический фланг этого стиля, Мельников оказался вынужденно вовлеченным в широкое стилистическое движение, но принципиально остался на его «левом» — безордерном — фланге.

Перестройка архитектуры шла по линии обращения к историческим архитектурным традициям. В оценках на передний план все более и более выходила внешняя стилистическая оболочка, а пространственные решения быстро применились к классическим канонам. Осознанно и твердо Мельников не принял этой перестройки. Прошедший традиционную школу изучения ордерных канонов и работы «в стилях», он считал неоправданным анахронизмом возврат к тому, что было уже отдалено от современности пятнадцатью-двадцатью годами самостоятельного новаторского опыта советской архитектуры. Его теоретические высказывания этого времени отличаются зрелостью и верой в правоту своих многократно продуманных размышлений о путях развития архитектуры. Мельников рассматривал историю мировой архитектуры как ряд сменявшихся эпох, перед каждой из которых стояли свои специфические исторические задачи.

В эти и последующие годы среди наших архитекторов господствовала теоретическая концепция о преемственной линии высших исторических достижений в архитектуре, свойственных Древней Греции, с очень большими оговорками — Риму, итальянскому Ренессансу, классицизму. Одновременно «порицалось» очень многое в римской, романской, готической архитектуре,

---

* *Татлин В.* Искусство в технику.— «Бригада художников», 1932, № 6, с. 15.

рассматривались как несомненный «упадок» барокко, архитектура второй половины XIX века, стиль модерн, новая зарубежная архитектура. Эта система взглядов, активно проводившаяся «школой Жолтовского», отражала прагматическое профессиональное сознание «архитекторов-художников», сложившееся в России перед революцией, а теоретически во многом восходила к классикам немецко-австрийской искусствоведческой школы XIX—XX веков.

Мельников выстраивал свой исторический ряд: Египет и Ассирия — Греция — Рим — готика — современная индустриальная эпоха (Эйфелева башня, небоскребы, промсооружения). Он относительно сдержанно оценивал архитектуру Греции, всегда подчеркивал конструктивно-пространственные завоевания римской и готической архитектуры. Что касается ставившейся Жолтовским превыше всего архитектуры Ренессанса, то можно полагать, что Мельников считал ее в пространственном отношении мало отличающейся от греко-римского зодчества, а тенденция использовать в качестве образцов систему ренессансных дворцовых фасадов и их богатого декора была ему чужда в принципе. У него нет обычных для архитекторов его времени нетерпимых суждений по адресу римской, готической, барочной архитектуры, стиля модерн, неорусского стиля и т. д. Отчасти это свидетельствует, что вопросы стиля (как и для большинства его современников, хотя бы номинально) казались ему второстепенными; но главное — Мельникова в истории архитектуры привлекала не смена стилистических одежд, а развитие конструктивно-пространственных средств. Именно этим объясняется его интерес, например, к Риму и готике, а сложность некоторых его пространственных построений, несомненно, гораздо ближе исканиям архитектуры барокко, чем классике.

Параллельно с проектной работой Мельников преподавал проектирование на архитектурной кафедре Военно-инженерной академии (ВИА; 1932—1934) и на кафедре промышленной архитектуры в Московском архитектурном институте (МАИ; 1934—1936). Профиль его работы тут и там одинаков — производственные сооружения. Можно полагать, что он выбрал эту специализацию как дававшую тогда наиболее широкие возможности архитектурного формообразования.

В педагогической работе Мельникова не менее важным, чем обучение, было воспитание будущего архитектора — понимания им своей общественной и профессиональной роли, представления о природе архитектуры и направленности ее развития в истории. Очень интересной индивидуальной чертой преподавания была постоянная опора на собственный практический опыт в архитектуре. Поэтому критика творческой практики Мельникова в то время особенно затруднила его педагогическую деятельность. Тем более что перестройка советской архитектуры прежде всего отразилась на образовании. На начало 1936 года приходится дискуссия об архитектурном образовании в печати, а затем — в стенах Московского архитектурного института. Критика нарастала и достигла кульминации на I съезде Союза советских архитекторов

в 1937 году. Руководимая Мельниковым мастерская № 7 весной 1938 года была расформирована, сам он перешел в качестве автора-архитектора в руководимую Щусевым мастерскую № 2, но, проработав там полгода, уволился. Ему была назначена пожизненная пенсия.

В последующие годы он изредка выполняет небольшие архитектурные заказы и занимается главным образом живописью.

Мельников получил очень серьезную профессиональную подготовку рисовальщика и живописца и всю жизнь работал как художник. Он пишет заказные портреты — с натуры и по представлению, исторические композиции («Минин призывает нижегородцев на защиту русской земли», «Баррикады в 1905 г. на Пресне» и др.), пейзажи, натюрморты, выступает как художник-исполнитель панно в павильонах Сельскохозяйственной выставки. Эта работа захватывает предвоенные, военные и первые послевоенные годы. Не рассчитывая на работу в архитектуре, Мельников в 1948 году решает вступить в Союз художников. Его рекомендуют художники В. И. Бакшеев, А. А. Пластов, В. Ф. Штраних, А. А. Дейнека. Но вскоре он в качестве преподавателя возвращается в архитектуру.

В конце войны и первые послевоенные годы архитектурные идеи Мельникова получают дальнейшее развитие, обновляются, вдохновляемые задачами предстоящего восстановительного строительства. Возникают литературные и графические наброски на темы: «Город будущего», «Архитектура будущего». Это не совсем проекты «для себя», но все же примеры творчества (очень немногочисленные), не вызванного прямым заданием.

В 1948 году Мельников предлагает организовать в системе Академии архитектуры специальный институт экспериментальной архитектуры. Он считает нужным глубже исследовать саму природу архитектурного творчества, попытаться целеустремленно использовать в творчестве интуицию: «Это сила важная и, несмотря на всю неясность своей природы, является ценной. И не воспитывать ее, не пытаться обработать ее в систему — значит оставить архитектуру без той полноты, которая так славна в лучших образцах Древней Греции» *. Ссылка на Грецию здесь есть апелляция к высшим архитектурным авторитетам того времени. Что же касается практической ориентации на подражание классической архитектуре, то позиция Мельникова остается прежней: «...пользоваться для выражения всей сложности нового мира одними только образцами классических памятников и мало, и бедно, и просто недостойно нашего века. Нужно найти собственные пластические возможности в архитектуре» **.

В немногих проектах 40—50-х годов Мельников с незначительными изменениями продолжает начатую в 30-х годах стилистическую линию. Он еще активнее обращается к синтезу со скульптурой, декоративному использова-

---

* См. с. 138.
** См. с. 138.

нию цвета, орнаментальной обработке, декоративному сочетанию материалов, использованию надписей. Даже некоторые его декоративные приемы оказываются предвосхищающими развитие архитектуры: такова, например, его окраска крупных масс зданий Московского мясокомбината (1947) или «суперграфика» на проектах фасадов типовых жилых домов (1945) — прием, распространившийся в мировой архитектуре 70-х годов.

Одновременно Мельников стремится вернуться к преподавательской работе. Весной 1949 года он получает назначение на архитектурную кафедру Саратовского автодорожного института (САДИ), сначала — старшим преподавателем, затем — исполняюшим обязанности профессора. Появление Мельникова дало толчок всей архитектурной жизни Саратова и архитектурному образованию в городе: он преподает проектирование и архитектурную графику, проектирует сам ряд объектов, избирается депутатом районного Совета. Двухгодичное пребывание в Саратове оставило там добрую память как о профессиональной деятельности, так и о личности Мельникова.

В 1951 году Мельников был переведен в Московский инженерно-строительный институт им. Куйбышева (МИСИ), где он преподавал проектирование, рисунок и живопись. Одновременно он стал руководителем проектной мастерской № 2 в Гипровузе (1951—1952). В конце 1952 года Мельников утверждается в ученом звании профессора. В 1958 году он перешел во Всесоюзный заочный инженерно-строительный институт (ВЗИСИ), где проработал до последних дней жизни — преподавал архитектурное проектирование, начертательную геометрию и графику.

В 50-х годах Мельников участвовал в открытых архитектурных конкурсах на проекты монумента в память 300-летия воссоединения Украины с Россией (1954), Пантеона СССР (1955) и Дворца Советов (1958). Его авторство в последнем из них было разгадано, и проект сдержанно отмечен в печати — инерция отношения к нему как формалисту еще не была поколеблена, тем более — преодолена. Однако объективные процессы в советской архитектуре 50—60-х годов неуклонно меняли дело.

В 1962 году Мельников по собственной инициативе подает встречный проект на закрытый конкурс проектов Павильона СССР для Международной выставки в Нью-Йорке *. Вопреки сложившемуся обычаю пышно и монументально оформлять конкурсные проекты, его работа была подана очень скромно. Внимательное рассмотрение этого проекта показывает, что талант Мельникова не оскудел и он вновь блеснул оригинальностью мысли и композиционным новаторством, вполне соответствующими самым передовым тенденциям мировой архитектуры 60-х годов. Мельников оригинально решил функцию павильона, предложил для него новую остроумную конструкцию, а его наружные формы, пожалуй, еще до сих пор остаются ни разу не использованными в архитектуре: над огромной прямоугольной платформой к двум

* На этой выставке, проходившей в 1964 г., СССР не участвовал.

поставленным по концам диагонали опорам намечалось подвесить перекрытие в виде криволинейной поверхности, представляющей собой такую проекцию прямоугольника на полуцилиндр, когда его стороны пересекаются с направляющими цилиндра под острым углом. Позднее Мельников считал, что идея этого его проекта повлияла на проект Советского павильона для выставки в Монреале (1968).

Заключительный этап творчества, начиная с 60-х годов, в стилистическом отношении представляет синтез занимавших Мельникова в последние годы идей о новых формах архитектуры, ее резко выросшем масштабе, и собственного опыта середины 20-х годов. Стилистическая характеристика как таковая снова оказалась как бы отодвинутой на второй план ощущением острой современности.

В конце 1965 года архитектурная общественность торжественно отметила 75-летний юбилей К. С. Мельникова. В московском Центральном Доме архитектора была развернута большая ретроспективная выставка.

Творчество Мельникова начинает все шире (и неизменно доброжелательно) освещаться в печати. Этому способствует и подъем интереса к истории советского общества, советской культуры.

В 1967 году Мельникову без защиты диссертации была присвоена ученая степень доктора архитектуры, а в 1972 году — почетное звание заслуженного архитектора РСФСР. Последние годы жизни Мельникова прошли под знаком возрастания его общественного и профессионального авторитета как одного из пионеров архитектуры XX века. Он в это время продолжает изредка проектировать, до последних дней жизни обучает студентов, занимается живописью, активно работает над рукописью «Архитектура моей жизни». Он выступает в Союзе архитекторов, Московском архитектурном институте, ЦНИИ теории и истории архитектуры, участвует в ряде выставок.

Круг его общения в это время становится очень широким — к нему тянутся люди разных профессий, особенно молодые. Он мечтает о своей книге, о новой большой персональной выставке, ищет заданий на реальное проектирование.

Однако здоровье его постепенно ухудшается. Осенью 1974 года у него наступает обострение продолжавшегося много лет заболевания — хронического лимфолейкоза. 28 ноября 1974 года Константин Степанович Мельников умер на восемьдесят пятом году жизни. Его похоронили на московском Введенском (Немецком) кладбище.

Попытаемся кратко охарактеризовать индивидуальные особенности архитектуры Мельникова, его концепцию и авторский «почерк», профессиональный вклад в развитие архитектурного искусства.

Сложное и многоплановое по своей природе явление, каким была и есть архитектура, Мельников всегда считал искусством и настаивал на таком

именно ее понимании. Вопрос этот может показаться схоластическим, но на самом деле тот или иной ответ на него определяет творческую концепцию архитектора. Мельников считал архитектуру самым сложным, но и самым выразительным из искусств, способным отразить и выразить всю полноту волнующих общество и художника тем. «Для архитектора нет неархитектурных тем» *,— утверждал он.

Отсюда его убежденность, что метод архитектора есть метод художественный и что именно такой метод (в отличие, например, от научного) единственно способен быть объемлющим в комплексном решении всех многообразных и противоречивых заданий, выдвигаемых перед каждым конкретным архитектурным проектом и перед архитектурой в целом как особым видом деятельности.

Искусство архитектуры для Мельникова не в украшении некоего определенного технологическими условиями пространственного построения (хотя он отмечал, что и такое архитектурное декорирование требует немалого таланта и серьезной подготовки), а в достижении нерасчленимого единства функции и выразительного художественного образа. Поэтому принципиально интересно отношение Мельникова к утилитарной функции архитектурных заданий.

Сумма функциональных требований не воспринималась им пассивно, как некая неизменная данность. Мельников считал, что архитектурное искусство есть средство, с одной стороны, давать объемно-пространственное воплощение вновь возникающим функциям, с другой — средство возможного усовершенствования сложившихся технологических функций.

Технолог, проектирующий, скажем, какое-либо производственное здание, оперирует лишь в одной из сфер процесса проектирования, видит лишь часть общей картины и, естественно, не может себе представить и использовать в интересах проектируемой им технологии находящиеся вне его компетенции композиционные возможности и средства архитектуры. Совершенно в иной позиции, по Мельникову, находится архитектор: усвоив общие требования конкретного технологического процесса, он может изыскать новые, до тех пор еще неизвестные возможности не только полно удовлетворить такие требования, но даже и предложить усовершенствование самой технологии. Такими были у Мельникова его проекты выставочных павильонов, гаражей, клубов, жилья и других зданий. В павильоне «Махорка» он заменил горизонтально спланированный процесс обработки сырья на вертикальный, в гаражах — «манежный тип» паркования на «прямоточную систему», в клубах ввел трансформирующуюся «систему залов» и т. д.

Мельникова привлекали социально новые типы сооружений, со сложной функциональной программой. Его функциональные установки были значительно сложнее, чем главный тезис функционализма и конструктивизма:

* См. с. 148.

«форма следует функции». Любя работу над сериями зданий одного типа (например, гараж, клуб), Мельников на практике показывал, что одна и та же функция может быть успешно вложена в различные объемно-пространственные формы, что полноценный ответ на современную функцию совсем не обязательно сковывает архитектуру, делает ее однообразной. Не приходится разъяснять принципиальную важность такого положения для современной архитектуры в целом.

Конкретные черты ряда его проектов находятся в тесной (хотя и очень индивидуальной) связи с конфигурацией, местоположением и ориентацией строительного участка, со свойствами примененного материала и т. д. Но при этом Мельников подчеркивал относительность каждого из этих условий: меняется во времени функция, меняется окружающая застройка, сходные формы могут быть выполнены в разных материалах. Объемно-пространственная архитектурная форма, ее организация и выразительность оказываются поэтому не только важнейшим, но и наиболее «долговечным» компонентом архитектуры.

Не только функция наталкивает на поиски формы, но ценна и сама по себе выразительная форма; она оказывается способной (при соответствующей композиции) вместить в себя разные утилитарные функции. Например, комбинация вертикальных цилиндров была предложена Мельниковым для индивидуального жилого дома, дома-коммуны, клуба и военного учебного заведения.

Так же творчески и активно, как и к функции, Мельников относился к проблеме архитектурных конструкций. Тут прежде всего надо отметить его архитектурно-строительный опыт, приобретенный в школе, углубленный и обостренный в результате практической работы. В ответ на упреки в «фантастичности» его архитектуры Мельников справедливо указывал, что им построены многие реально существующие здания. Действительно, если окинуть взглядом произведения новаторской советской архитектуры 20-х — начала 30-х годов в Москве, то по числу осуществленных сооружений Мельников опередил большинство своих коллег. При этом еще надо иметь в виду, что некоторые его постройки были временными по самому заданию. Надо полагать, что любой из своих проектов Мельников был в состоянии довести до реально завершенного сооружения.

Являясь носителем традиционной для своего времени строительной культуры, Мельников одновременно выдвинул множество разнообразных новаторских конструктивных предложений и часть их осуществил на практике. Некоторые из его оригинальных конструктивных идей, как уже упоминалось, были реализованы позднее другими архитекторами в разных странах. Его смелые проекты гаража над парижскими мостами или памятника Колумбу, его проекты кинетических сооружений, разные системы трансформации архитектурных пространств, остроумная несущая конструкция в проекте выставочного павильона для Нью-Йорка и т. д. представляли собой

своего рода «социальные заказы» для инженерии, сделанные от лица архитектуры. Так, например, по конкурсу, предложенному Мельниковым, проектировались и были осуществлены «живые стены» в клубе им. Русакова. Это напоминает представление об оптимальном взаимоотношении современного художника и инженера, свойственное старшему современнику Мельникова — Татлину: «Техника должна быть поставлена художником перед фактом новых взаимоотношений формы материала и его работы», «Инженеры, делайте расчеты изобретенной новой формы» *.

Мельников осуществил оригинальную пространственную конструкцию деревянного перекрытия большого пролета, изобрел экономичную в расходе материала и эксплуатации систему кирпичной кладки, придумал надежный шов для кровельного железа, осуществил рациональную систему воздушного отопления и т. д. Ряд своих конструктивно-функциональных предложений он пытался запатентовать, но патентные организации архитектурными формами не интересовались.

Наиболее наглядно стремление Мельникова к образному отражению современности проявилось в динамизме его архитектуры. Мельников один из тех архитекторов, чьим произведениям — в масштабах всей мировой истории — свойствен максимум динамики. Диапазон использовавшихся им для этого средств необычайно разнообразен: комбинация архитектурных пространств и масс, контрастное столкновение разнонаправленных движений, умышленное нарушение симметрии, острота силуэта, «сдвиги» формы, ее консольные выбросы из площади опоры и многое другое, сообщающее композиционную динамичность физически неподвижным архитектурным формам.

Кроме того, Мельников стремился использовать каждую возможность реального движения: таковы его предложения трансформирующихся пространств, кинетической подвижности (вращения) самих архитектурных масс в ряде проектов; использование струй фонтана в качестве архитектурной формы; трактовка глухого фасада многоэтажного гаража как экрана, в центре которого (в специальной «витрине») непрерывно мелькают проезжающие по внутреннему спиральному пандусу автомобили; включение потока движущейся по открытой лестнице живой толпы в архитектурную композицию павильона и т. д.

Мельников «открыл» для архитектуры диагональ. Своей практикой он показал, что кроме трех традиционно господствующих взаимно перпендикулярных направлений — ширины, высоты и глубины — огромные и еще не испробованные композиционные ресурсы содержат косые, диагональные направления — любимое и неисчерпаемое средство в композициях Мельникова. Он использует диагональ в построении планов, в пространстве, в решении фасадов, в новых конструктивных идеях, в блокировке масс, в придании

* *Татлин В.* Указ соч., с. 16. Вторая фраза — лозунг Татлина, видный на фотографии экспозиции модели «Памятника III Интернационала».

активной композиционной роли лестничным маршам и пандусам, в использовании диагонали как оси симметрии и пр. Косо направленную консоль — его конкретный любимый прием — он считает формой, столь же характерной для современности, как колонну для Древней Греции и арку для Рима.

Мельников широко вводил в современную архитектуру такие геометрические формы, которые до него использовали редко или вовсе избегали: цилиндр, конус, полуконус, трапецию, параллелограмм, треугольник, эллипсоид, многогранную призму и т. д. И чрезвычайно смело ставил их в пространстве: полуконус вершиной вниз, эллипсоид и призма, лежащие «на боку», и т. д. Он редко обращался к статичным формам — кубу, шару. Шар — по его словам, «форма без ракурсов» — был им использован лишь однажды (в проекте детского кинотеатра) и таким образом, что «безракурсность» была ликвидирована сочетанием шара с другими формами.

Сочетание двух форм, их соотношение друг с другом — первоначало всякой композиции, по Мельникову. Простейший случай соотнесения — симметрия. Нарушение симметрии — «симметрия вне симметрии» — гораздо более привлекавший Мельникова способ взаимосвязи архитектурных форм. Одну из двух половин рассеченного вертикальной плоскостью конуса он переворачивает вверх дном, симметрично соотнеся ее в пространстве с другим, «оставшимся на месте» полуконусом (проект Дворца Народов); два одинаковых цилиндра собственного дома Мельникова имеют разную высоту и совершенно различно перфорируются оконными проемами и т. д.

Как один из важных реальных итогов композиционной концепции Мельникова следует отметить масштабность его сооружений. Мельникову довелось строить относительно небольшие по абсолютным размерам здания. Но вот многократно подтвержденное наблюдение: после предварительного знакомства с проектом и фотографиями его построек первый взгляд на натуру обычно удивляет тем, что здание оказывается меньшим по физическим размерам, чем ожидалось. По мере обхода вокруг здания, как и при ознакомлении с его внутренними пространствами, оно снова «вырастает» в размерах. Это происходит потому, что архитектура Мельникова крупномасштабна.

Надо отметить, что сделанные Мельниковым композиционные открытия и изобретения он, с одной стороны, умел использовать каждый раз очень полно и очень конкретно, с другой — вывести из разряда «частного случая» в перспективный композиционный прием, пригодный для многократного и многообразного применения.

Трудно выявить связи Мельникова с предшествующими или одновременными явлениями художественной культуры — настолько индивидуально переплавлены внешние впечатления бытия в творчестве Мельникова. Однако таких связей не может не быть — иначе он не был бы ни столь типичным, ни столь современным в свои годы. Внимательный анализ показывает некоторые из творческих корней и связей Мельникова. Представляются, например, важными его связи с некоторыми явлениями предреволюционной архи-

тектуры, конкретнее — ее московской школы; может быть, с работами в архитектуре таких художников, как С. Малютин (учитель Мельникова по живописи) и В. Васнецов, некоторых представителей московского архитектурного модерна, чье творчество отличалось выраженной тягой к образности, экспрессивности, динамике; прослеживается некая связь ряда построек Мельникова с предреволюционной производственной архитектурой.

Сравнительный анализ на первый взгляд сходных, одновременных и выполненных на те же темы проектов А. Е. Белогруда и Мельникова (показательные дома для рабочих и Дворец Труда) выявил, что первый из них разрабатывал классические «петербургские» традиции, а второй связан с традициями древнерусской архитектуры, а также с попыткой интерпретации этих традиций в русском изобразительном искусстве своего времени. Проекты Мельникова на указанные и некоторые другие темы обладают, как оказывается, убедительным сходством с планировкой старых русских монастырей, с древнерусскими живописными изображениями архитектуры и — одновременно — с архитектурными пейзажами некоторых старших современников Мельникова, например с работами А. В. Лентулова 1919—1921 годов.

Живописью и графикой Мельников не участвовал в новаторских поисках своего времени, оставаясь здесь «традиционалистом». Но новаторские искания в других видах искусства, прежде всего в живописи, несомненно глубоко воздействовали на творчество Мельникова. Это подтверждается рядом его высказываний и, главное, его архитектурой.

Мельникова остро интересовал новый театр, композиционные возможности такого нового искусства, как кино; он высоко ценил работы Татлина (рассказывал, как «очень впечатлил «Летатлин»). В поздних литературных трудах он — очень скупо и отобранно — перечисляет тех современников, которые по прошествии времени, вне зависимости от характера личных отношений, воспринимались им как соратники: Маяковский, Татлин, И. Голосов, Никольский, Родченко, А. Веснин, Кринский, Докучаев *. Перечень невелик, и далеко не все названные были в свое время его друзьями, но здесь Мельников поднимается над минувшим, над личным.

Вклад Мельникова в современную архитектуру очень существен и многообразен. Он существен и как собственное творческое наследие мастера и как источник, оплодотворяющий (иногда через многоступенное опосредование) творчество других.

Литературное наследие Мельникова чрезвычайно ярко отражает как профессиональное творчество, так и личность самого автора. Мельников давно начал мечтать о своей «монографии» — с тех пор как в начале 30-х годов

---

* См. с. 147.

затормозилась, а затем и приостановилась его проектно-строительная работа. Монография представлялась ему такой формой популяризации своего творчества, которая поможет узнать, понять и справедливо оценить его, разрешить недоразумение, приклеившее ему ярлык «формалиста». Сначала автором такой книги намечался А. А. Сидоров, позднее Мельников остановился на форме автомонографии. Однако непосредственная работа над рукописью, названной «Архитектура моей жизни», началась, вероятно, не ранее конца 50-х годов. Рукопись писалась долго, несмотря на небольшой объем, и была окончена в 1967 году.

В записках, сделанных для себя, Мельников постоянно сетовал на трудности писания, на отсутствие у него нужного опыта, на то, что у него «не получается». Эти искренние сетования гораздо реже перемежаются краткими упоминаниями об удовлетворении от того или иного написанного фрагмента. Как же было на самом деле?

Мельников действительно относительно мало выступал в печати: известно немногим более двадцати его опубликованных выступлений (значительную часть составляют интервью и пояснительные записки к проектам). Но, оказывается, он всегда был «пишущим архитектором» — с юности привык вести (правда, нерегулярные) дневниковые записи для себя, позднее записывал конспекты своих лекций, материалы для занятий со студентами, свои мысли об архитектуре. Литературное наследство Мельникова, к тому же еще не разобранное окончательно, составляет довольно значительный объем.

Но дело не в объемах и не в том, что Мельников оказался, в отличие от многих архитекторов, «пишущим», а в том, что он был активно мыслящим архитектором, что у него всегда была внутренняя потребность осознать процессы творчества. Глубокая содержательность созданной Мельниковым архитектуры, его собственная творческая целеустремленность, его способность сочетать разностороннюю продуманность решений с умением внутренне «раскрыться» навстречу своей творческой интуиции, «застрахованность» от эклектизма — все это следствия силы и своеобразия интеллекта Мельникова. Его талант и его интеллект были могучими союзниками.

Почти все написанное Мельниковым несет отпечаток той же талантливости, той же темпераментности, того же волевого напора, что и его архитектура. Однако его тексты весьма специфичны, прежде всего — по целевой установке. Если при занятиях живописью и графикой Мельников ощущал их самоценными, то всем его писаниям была предназначена чисто служебная роль — самоосмысление, разъяснение и пропаганда своих архитектурных взглядов, своего творчества, своих произведений. И хотя результаты этой «пропаганды» в подавляющем большинстве остались на письменном столе автора, многие тексты Мельникова дают значительные образцы высокопрофессиональной архитектурной публицистики, встают в ряд наиболее ярких высказываний крупнейших мастеров архитектуры о своей профессии. Другие тексты носят более интимный характер — когда касаются биографических

обстоятельств или содержат размышления «для себя». Но в тех и других проявляется индивидуальность Мельникова, особенности его личности.

Многие страницы написаны им блестяще. В таких страницах, имеющихся в изобилии и среди воспоминаний и среди таких скучных по жанру текстов, как пояснительные записки к проектам, клокочет неукротимый творческий темперамент, и это вызывает ответный резонанс у читающего.

Представляется показательным один пример. Для издания «Мастера советской архитектуры об архитектуре» Константин Степанович снабдил меня авторской характеристикой своих клубов, заново переписанной в 60-х годах. Несколько позднее мне случилось сравнить ее с книгой Лухманова «Архитектура клуба», и я наткнулся на целые страницы повторений. Что ж, подумалось тогда, в работе над книгой Лухманов должен был очень тесно сотрудничать с Мельниковым; вполне закономерно, что мысли, высказанные архитектором писателю и затем профессионально умело тем изложенные, архитектор позднее использует для характеристики тех же объектов, о которых когда-то беседовал с литератором. Но когда в 1975 году довелось ознакомиться в архиве Мельникова с материалами 1927 года о проектировании клубов, оказалось, что талантливый и опытный публицист Лухманов страницами цитировал в своей книге Мельникова. Книга получилась очень яркая, и соавторство Лухманова с Мельниковым способствовало этому.

Мельников знал, что сказать, и умел сделать это. Его тексты читаются увлеченно и обладают силой убедительности. В них нет общих мест, банальностей. Тяготея к афористичности, Мельников подчас очень чутко слышит ритм фразы, включает в работу как смысл, так и звучание тщательно отбираемых слов, увлекательно «играет» словами. Некоторые его ритмические построения приобретают форму своеобразных стихов (например, к проекту Дворца Народов), другие — лозунгов, третьи — графически-звуковых «каламбуров» («100ловая» — столовая на сто мест; «СОНная СОНата» — спальные корпуса, рассчитанные на комплекс различных видов лечебного сна).

Начертание слов, их графический ритм имели важное значение для Мельникова. Некоторые его тексты оформлены как надписи — в них учитывается разбивка на строки, сочетаются шрифты разного размера, начертания и даже цвета. Возникает сходство между афоризмом, написанным на листе бумаги, надписью на чертеже, составляющей элемент оформления проекта, и монументальной надписью, часто предлагавшейся и неоднократно осуществленной Мельниковым в архитектуре.

В то же время, совершенно не претендуя на литературный профессионализм, Мельников свободно обращался со словом. В отличие от профессиональных литераторов он часто нарушает языковые «нормы», общепринятые речения стремится заменить своими, кажущимися ему более выразительными. Иногда бывает редакционно «небрежен», не успевает подобрать наиболее точное слово, торопясь за мыслью (правда, это касается главным образом второстепенных деталей). Он, не задумываясь, нарушает «литературный

вкус». В подобных случаях его ненормативный язык нередко способствует общему впечатлению экспрессивной и самобытной силы, которое оставляют его тексты. Оказывается также, что многие особенности языка Мельникова типичны для некоторых профессиональных категорий интеллигенции 1910-х и 1920-х годов.

Многие из текстов молодого Мельникова писались как полемические в принципе: это была пропаганда своих творческих взглядов, защита от критики. Полемичны и его поздние мемуары, тем более что субъективность неизбежна в этом жанре литературы. В некоторых случаях мера субъективности у Мельникова очень высока, но она отражает особенности его личности и его судьбы.

Для более верного понимания подлинной исторической ситуации, да и подлинных взглядов самого Мельникова, необходимо коснуться трактовки им двух (для него внутренне взаимосвязанных) проблем — оценки им роли внехудожественных, прежде всего технических компонентов архитектуры и оценки движения конструктивистов, их вклада в архитектуру.

В текстах, написанных в последние годы жизни Мельникова, читатель нередко сталкивается с крайне резкими выпадами против техницизма современной культуры, против рационализма и утилитаризма. Сама тревога старого архитектора в этом отношении вполне понятна. Однако его максимализм и нетерпимость несколько удивляют и смущают: они воспринимаются и как нежелание считаться с объективностью и как противоречащие в чем-то существенном своей собственной архитектурной практике, как истолковывающие эту практику намеренно односторонне. Он, например, многократно и упрямо отрицает формообразующую роль техники, конструкций, строительных материалов для архитектуры, а подчас — такую же роль функции и градостроительных особенностей участка. И нельзя не видеть, что это не соответствует объективным чертам творческой практики Мельникова, противоречит многим его собственным высказываниям, сделанным в свое время по конкретным практическим поводам и в изобилии представленным в материалах данной книги.

Дело в том, что в своих высказываниях Мельников вовсе не стремится к научной объективной всесторонности освещения любого предмета, а выступает как творческий архитектор и полемист, намеренно обостряющий полемический удар, сознательно выступающий против того, что он считает в данное время наиболее опасным.

Есть внутренняя историческая логика в том, что на раннем этапе основную тему выступлений Мельникова составлял поиск синтеза между художественным творчеством и активным овладением новыми возможностями социально-функционального, технического, технологического и научного характера в деятельности архитектора; что на следующем этапе (30—40-е гг.) такой темой стало самоосознание задач советской архитектуры как особого этапа в масштабах истории от древнейших времен и противостояние историческим

стилизациям; в последующие десятилетия (50—60-е гг.), в ответ на распространение утилитаристско-техницистских взглядов, Мельников сосредоточил все внимание на художественной стороне архитектуры, на творческой природе архитектурной профессии, на значении для архитектурного творчества таланта, интуиции, индивидуальности автора. На каждом из этих этапов мысль Мельникова устремлялась к наиболее острым профессиональным проблемам времени, не совпадала с распространенными взглядами и с помощью полемической заостренности стремилась противостоять крайностям массового профессионального сознания.

Как в 20-е, так и в 60-е годы Мельников неизменно выступал против взглядов, обосновывавших пассивность архитектора в отношении внешних обстоятельств, против того, чтобы архитектура «следовала функции», «следовала» технике, материалам, экономике и пр. Это расценивалось им как наиболее плоская и автоматическая форма рационализма, как замена необходимого в архитектуре богатого творческого «чувства» «мозгом», под чем он подразумевал доступную каждому выучку, знакомство с новейшими образцами для подражания и теоретический догматизм, не имеющий органичной связи с практикой архитектуры.

Молодой Мельников неоднократно отмечал значение научной методологии, рационального использования конкретных достижений науки и техники в архитектуре и даже выдвигал — от имени архитектуры — новые задачи перед техникой и наукой. Диапазон его собственных попыток опереться в архитектурном проектировании на новые социальные и научно-технические достижения времени был, пожалуй, более широким и разнообразным, чем у его коллег. Но при этом Мельников всегда утверждал (и проводил на практике) первенствующее значение творческо-художественного начала для архитектуры, аккумулирующего и композиционно оформляющего любые внехудожественные требования и компоненты.

Как человек исключительно талантливый, Мельников обладал редкой творческой интуицией, доверял ей, в частности — с ее помощью синтезировал разнородные элементы, в том числе и рациональные, в единую архитектурную композицию. Таким образом, рационализм, присущий самому Мельникову, имел сложную природу и осознанно сочетался с «иррациональными» моментами.

Это было типично для художественной культуры 1920-х годов. Внутри новаторских направлений во всех видах искусства тогда происходила острая полемика, по-своему более острая, чем между новаторами и традиционалистами.

Широкое распространение и немалое влияние приобрели тогда течения, стремившиеся опереться на последовательное использование рациональных, близких к научным методов творчества. К их числу относились: теория «производственного искусства», имевшая отношение ко всем видам художественного творчества, теории Опояза, ЛЕФа, литературы факта и конструкти-

вистов — в литературе, «театрального Октября» и биомеханики — в театре, «киноправды» и «киноглаза» — в кино, конструктивистов — в архитектуре и т. д. Будучи художественными по сути своей практики, эти движения в своих крайних теоретических тезисах или в лице своих отдельных представителей отрицали искусство, предсказывали его «отмирание», замену новыми видами «художественного труда» и т. д. Участники и сторонники этих движений особенно нетерпимо относились к «соседним» с ними художникам и направлениям, которые были, по их мнению, повинны в «устаревшем» эстетическом подходе к искусству, в «реакционном» взгляде на художественное творчество как на специфический, а не сходный с остальными, вид человеческой деятельности.

Отсюда — острая и непрекращавшаяся борьба ЛЕФа с рядом течений литературы и других видов искусства, Театра Мейерхольда — с Камерным театром *, теоретиков «производственного искусства» — с Уновисом, архитектурных конструктивистов — с Аснова и т. д. По оценке первых все вторые — несомненные «формалисты», и в ходе теоретических дискуссий перевес неизменно бывал на стороне противников «формализма». Мельников же был для конструктивистов не только наиболее ярким воплощением взглядов Аснова, но и тем, кто шел еще дальше в своей практике и в своем желании не связывать себя наперед какими-либо теоретическими постулатами («Мне непонятен путь, по которому идет Мельников» **,— говорил крупнейший теоретик конструктивизма Гинзбург).

Объективность не была характерна для этой борьбы. Поэтому поздняя оценка конструктивистов Мельниковым — запоздавшее отражение давней ситуации. В своих высказываниях о конструктивизме и конструктивистах он, несомненно, необъективен, недооценивает их вклад в архитектуру. Но ведь он не историк, а творческий оппонент и мемуарист. Читатель не должен искать в этой книге всесторонней оценки конструктивизма — это не ее задача.

Необъективность же Мельникова объясняется психологически неразрешенностью старых и пристрастных творческих споров, с одной стороны, дальнейшим личным биографическим опытом Мельникова — с другой: его глубоко уязвляло, что конструктивисты, бывшие в теоретическом плане наиболее последовательными сторонниками «новой архитектуры», в дальнейшем гораздо проще, чем он (за исключением одного лишь И. Леонидова), адаптировались к новой ситуации, когда эта архитектура оказалась не нужна.

О Мельникове написано много больше, чем им самим. Например, количество отзывов современников — отечественных и зарубежных — о Советском павильоне 1925 года в Париже вообще не поддается точному учету. Наша архитектура была богата талантами, но и на их фоне было ясно, что в рус-

---

* Известна длительная взаимная симпатия между А. Таировым и Мельниковым.

** «Архитектурная газета», 1936, 28 февраля, № 12.

скую архитектуру пришел новый большой и своеобразный художник. Показателен интерес к творчеству Мельникова ряда ведущих искусствоведов уже в середине 20-х годов — А. А. Сидорова, Я. А. Тугендхольда, П. С. Когана, Б. Н. Терновца — людей, профессиональные интересы которых вообще были мало связаны с архитектурой. Во второй половине 20-х годов важным событием в жизни Мельникова стала короткая встреча и дружба с Николаем Лухмановым. Это был типичный для эпохи талантливый и темпераментный публицист, энтузиаст социалистического строительства, борец за обновление жизни. Лухманов в эти годы много и ярко писал о работе Мельникова. Его вышедшая в 1930 году книга «Архитектура клуба», по справедливой оценке А. А. Сидорова (1944), оказалась монографией о творчестве Мельникова тех лет. К сожалению, этот, так в идеале нужный художнику, понимающий его критик-друг рано ушел из жизни.

Со второй половины 20-х годов практически каждое произведение Мельникова бывало отмечено в печати. Общий тон этих выступлений — полемический, дискуссионный. По своей направленности это главным образом позитивная критика, всегда осознающая, что имеет дело с незаурядными новыми явлениями в архитектуре, но часто несогласная со степенью новизны предложенных архитектурных решений. Безоговорочно критическими были только некоторые отзывы на проект «Зеленого города» (Мих. Кольцов и другие).

В первой половине 30-х годов критическое отношение к творчеству Мельникова нарастало, но при этом изменилась исходная позиция критики. Опубликованная в 1935 году статья Р. Я. Хигера «Архитектор Мельников» практически была первой попыткой профессионально охарактеризовать его творчество во всем объеме, наметить его место в развитии архитектуры. В этой статье автор, бывший незадолго перед тем одним из ведущих теоретиков архитектурного конструктивизма, выступал с позиций необходимости опоры на классическое наследие. Он отмечал большой талант Мельникова, но резко осуждал его практику, ставя его при этом в ряд со многими художниками XX века (от Пикассо до Маяковского) как типичного представителя «новаторского формализма». Не раз звучала и безоговорочно отрицательная оценка деятельности Мельникова, причем порой Мельников (вместе с И. И. Леонидовым) совершенно необоснованно рассматривался как «олицетворение архитектурного формализма». Исключением в этом смысле явились отзывы И. В. Жолтовского, А. А. Веснина, Н. Я. Колли и А. А. Сидорова, подготовленные для президиума Академии архитектуры (1944).

К работам Мельникова печать возвращается с начала 60-х годов: с одной стороны, это отзывы о его новых работах, с другой — Мельников становится объектом активного внимания как явление истории архитектуры.

В настоящем издании представлено большинство прижизненных печатных выступлений Мельникова, а также основная часть его рукописного наследия, хранящегося в семье архитектора. Материал разделен на три круп-

ных раздела, внутри которых соблюдается хронологическая последовательность написания и публикации текстов.

Первый раздел составляет автобиографическая рукопись «Архитектура моей жизни».

Следующий раздел назван «Творческая концепция». В нем собраны статьи и высказывания Мельникова о природе архитектуры, архитектурном творчестве, о его личных концептуальных взглядах, здесь же представлены «кредо» мастерской Моспроекта, которой руководил Мельников, учебные программы и лекции, полемические выступления и т. д.

Последний раздел — «Творческая практика» — составляют авторские характеристики конкретных архитектурных объектов, а также несколько конкретных учебных заданий из педагогической практики Мельникова. Сюда же включены отзывы современников о его творчестве. Из их числа для издания были отобраны документы, современные описываемым событиям или содержащие личные впечатления каждого автора. Составители стремились подобрать документы таким образом, чтобы по возможности охватить все этапы деятельности К. С. Мельникова. Представлены разные жанры и оттенки высказываний о Мельникове.

Объединение в общем ряду текстов Мельникова и отзывов о нем облегчает понимание связей между отдельными событиями, так как некоторые документы поясняют друг друга.

Работа над книгой была начата еще при жизни Константина Степановича Мельникова и под его наблюдением, но успела тогда продвинуться лишь незначительно. В дальнейшем изучение домашнего архива Мельниковых проходило при активном содействии жены и детей К. С. Мельникова — Анны Гавриловны, Виктора Константиновича и Людмилы Константиновны, которым составители глубоко благодарны. Кроме домашнего архива в книгу вошли материалы из государственных хранилищ (ГНИМА, МИРМ, ЦГАЛИ СССР, ЦГАНХ СССР и др.). Несколько документов любезно предоставили Л. А. Жадова и Т. Н. Самохина. Справочный аппарат книги дает много новых фактических сведений, но не претендует на исчерпывающую полноту.

А. Стригалев

Архитектура моей жизни

Творческая концепция

Творческая практика

1. АРХИТЕКТУРА МОЕЙ ЖИЗНИ[1] 1967

Глава первая. БИОГРАФИЯ И ВОЛЯ СЛУЧАЙНЫХ ВСТРЕЧ

Не в перекор и не в угоду укладу, составившему общую одинаковую жизнь для всех, я создал в 1927 году в центре Москвы, лично для себя, дом с надписью:

КОНСТАНТИН МЕЛЬНИКОВ
АРХИТЕКТОР

настойчиво оповещающий о высоком значении каждого из нас. Наш дом, что соло личности, гордо звучит в гуле и грохоте нестройных громад столицы и, будто суверенная единица, настраивает с волевой напряженностью ощущать пульс современности.

Я один, но не одинок: укрытому от шума миллионного города открываются внутренние просторы человека. Сейчас мне семьдесят семь лет, нахожусь в своем доме, завоеванная им тишина сохраняет мне прозрачность до глубин далекого прошлого.

I

Степан Илларионович Мельников, мой отец, родился в 1858 году в семье русского крестьянина Нижегородской губернии Сергачского уезда, Александровской волости и села [Александрова].

Отбывая сверхсрочную воинскую службу в городе Воскресенске Звенигородского уезда Московской губернии, он женился на девице

Елене Григорьевне Репкиной 1866 года рождения из местной крестьянской семьи деревни Макруши. Вскоре после женитьбы чета переселилась в Москву, и Степан Илларионович получил казенную службу в Петровской сельскохозяйственной академии.

1890, 22 июля

Местом моего рождения была Соломенная сторожка, та самая, в честь которой назывались и станция паровичка и остановка трамвайных линий. Ее самой, созданной из глины и соломы, теперь уже нет, но ее ароматное имя чуть ли не до сего дня еще носится в воздухе Петровско-Разумовского. Что-то ей родное стояло на всех путях моих дерзаний, их жгла печать ее Архитектуры. Знаменитость заселялась рабочими, среди которых старшим был мой отец: он ведал важной заботой об исправном состоянии нового шоссе — прямой связи Академии с Москвой[2].

1894 г.

Мое сознание открывается мне в казенной будке. Этот деревянный дом стоял на углу того же шоссе и Ивановской улицы. В нем жили четыре семьи с таким количеством детей, что весь широкий двор был утоптан нами до приятной земляной ласковости. За величественными соснами, стоявшими на голых, извилистых, как змеи, корнях, за длинными зарослями бузины был другой мир: там в жуткой путанице веток и игл таинственно мелькал кубообразный паровичок с вагончиками для людей. Он часто мне снился: сходил с рельсов, чтобы меня догнать.

С искусством я познакомился очень рано: бумажка, вырванная для меня сестренкой Катенькой из своей тетрадочки, да огрызок некрашеного карандаша — вот все, что нужно было для того, чтобы изобразился верзилого вида человек. Первым, кто отметил во мне эту склонность, был мой отец — он принес из канцелярии Академии полный кулек выброшенной бумаги и конвертов. Я радовался своему богатству, последовала тщательная сортировка и любование каждым цветом и формой. Однако бумажки, которые отец прятал на угол стенного шкафа, меня тоже волновали. Табуретка, поставленная на сундук, подняла меня на высоту денежных расписок от рабочих, и они, не подчинившиеся эстетической оценке, были уничтожены. Пришлось засветло улечься под одеяло с головой. Помню, задыхался, но высунуться боялся, сквозь дурноту слышал, как сказали вошедшему отцу, что я уже сплю.

Бегал по двору и увидел в открытую дверь уборной картинки растерзанного журнала. В радости скорей собрал мятые листы, спасал прилипшие обрывки, заглядывал и на те, что плавали в глубине

смрада. Спрятанная под кроватью драгоценность исчезла нерассмотренной, и по сей день грезится мне чудный сон о прекрасных творениях, лучших, чем пришлось видеть мне потом взрослым и в действительности в музеях.

Для ухода за нами, маленькими, в помощь матери приехала ее сестра, девица, нам — тетя Люба. Ей купили шерстяную шаль с такими заманчивыми кистями, что они скоро угодили ко мне в коробку. Туго навитые, они там шевелились, как живые черви, и в азарте я сам же показал их несчастной Любочке.

Отец, имея расположение начальства Академии, завел двух коров, построил коровник, и для стока была вырыта яма, которую я увидел наполненной шоколадного цвета жидкостью. Я собрал мальчишек и повел показывать «Черное море». Я верил в его бездонность и погрузил в глубину сук сухой сосны, надавливая его еще глубже... треск сука, в глаза полетели золотистые брызги, и приятно теплое и пахучее охватило все мое тело. Вася, храбрый, за руку выдернул меня всего желтого, пострадавшего за идею, а мать вымыла при всех на дворе в корыте.

Никаких мячей у нас не было, игры сами придумывались. Раз в самый разгар нашей игры мать приказала сбегать в лавочку за мылом и вручила вместо денег заборную книжечку. С досады я посулил всем играющим по шоколадке, если они пойдут со мной в лавочку. Мне все поверили, и лавочник тоже поверил, отпустил вместе с мылом десять плиток шоколада. В соснах, в их сумраке, молча и торопясь, я все раздал, прибежали и те, что постарше. Им было радостно в этот печальный для меня день, первый мой кутеж. Меня даже не наказали. «Ну что ж,— сказал отец,— сам покупал, пусть сам и платит». Долго, казалось мне, молчал отец, помню, что слышалось родное сочувствие в его словах: «Заплатил, заплатил...»

II

1897 г.

Мы переехали от Соломенной сторожки в свой дом. Только что отстроенный домик наш, размером 7×7 аршин, блестел новизной, был поделен на три комнатки с русской печью. Четыре окна в резных наличниках. Рубленые стены дышали свежим запахом сосны.

Заарендованный у крестьян деревни Лихоборы земельный участок был угловым и касался лесной опушки. На нем была и луговинка и девственные березы со стволами из белого шелка, кудрявая, с крупными ягодами рябина и нетронутый кусочек лесной чащи с прямыми зелеными осинами и можжевельником. И домик наш и весь участок его, а следовательно, и мы все потонули в благах настоящей, нетронутой природы. Чудный лихоборский лес. Лес!

Тебя нет. Камни да копоть труб отравили, а потом и уничтожили без остатка твою нежную жизнь. Сколько бубенчиков, ландышей, фиалок и грибов — они росли у ворот нашего дома, а то и на самом участке. Синички, снегири и другие певчие, где вы, небесные артисты? Гул и вой телевизоров начисто освободили нас от того, что дано нам от чистого и вольного звука песен.

За лесом речка. Милая Лихоборка, для нас, мальчишек, ты была соучастницей наших проказ. Голые, мы не чувствовали предела своей радости. А какие плотицы серебрились в твоей, как утренняя роса, веселой, прозрачной водице, юркие щурята, колючие окуни стадами прогуливались под сенью зарослей шиповника, сочной травы с морем полевых цветов. Теперь ты не ты — сточная канава, ни ольхи у твоих берегов, нет и осоки — не привлекаешь даже лягушек. Домам с газом, электричеством и крохотными лужами ванн не заменить того, чем пользовались мы: лесом — сказкой. Сколько в нем чувствовалось пространства в черте Москвы. Осинники, березы, сосны, дубы, орешник, калина, волчьи ягоды; в непролазной глуши барсучьи ямы с черной водой. Части леса, как страны света, отличались друг от друга породою, цветами, грибами, лаской или жутью. Погиб лес, и погибли просторы.

Отец наш не любил ни казенной и ни какой-либо другой службы и вообще не любил кому-либо подчиняться. С переездом в свой дом он развил молочное хозяйство, начатое им еще у Соломенной сторожки. С большим рвением, порою испытывая лишения, мы укрепляли и улучшали свое владение. Для такого хозяйства и мы, дети, были самыми настоящими членами рабочей жизни и личную ответственность чувствовали наравне с родителями. Летом мы знали восход солнца. Я написал это и удивился.

Почему мы не делаем этого сейчас? Не встаем с восходом, с его красой и целебной силой? Глотаем пилюли, дряблая немощь, искусственное тепло, и радуемся равнодушной красавице машине. Так поступаю я — старик, а я — мальчуган в мерцании предрассвета — к стаду с пастухом: нужно вовремя подогнать своих коров. Свежее раннее утро, как хочется спать, борешься с дремотой — но вот пастух принял коров, ты свободен, и сон пропал. Перед тобою все озарено теплеющими лучами невысокого солнца. Охвативший юное тело восторг тянет куда-то, глаза блестят желанием предпринять что-то нужное, очень нужное, и как можно скорее...

Хорош был задний уголок нашего владения, где стояли стройные осины и молодая поросль берез с коричневыми стволами. Какое счастье я испытывал здесь, чувствуя себя единственным. Здесь, в безмолвии, я соорудил водяную мельницу, таскал из колодца воду ради мига кипучего ее самотока.

Чудесное меня привлекало, тянуло удивить им всех. На чистом зеленом лугу я врывал в землю стеклянную банку, накрывал ее осколком стекла и тщательно все это обделывал зеленым дерном так, что на поверхности оставалось лишь кругленькое окошечко для глаза. Свет проникал наклонным тоннелем, и если посмотреть, то в глубине засветится подземное царство.

Здесь в первый раз в мои руки слетела фея моей Архитектуры — Диагональ.

Глину любил, ее гибкость ранней весной привлекала меня. Растопленная у завалинки солнышком, она превращалась у нас в цилиндрики и кружочки.

Рисовали мы, дети, и зимой, любили зимние вечера, похожие на глубокую ночь, и в страхе подолгу сидели за керосиновой лампочкой, рисуя молча, слыша то, чего ухом не услышать. Мы знали, что кругом нас никого нет, сидим в осаде одни, и что за тонкими стенками домика был ад, тьма с вьюгой, морозом и наполненный чудовищами лес.

Нам покупали каждую зиму легкие саночки, сделанные по типу больших дровней — без единого гвоздя и без железа, красиво изогнутые березовые полозья с колышками, обвитые лыком. Я хотел, чтобы такие сани везли меня сами, и ни одна зима не проходила, чтобы я не построил гору. И как строил! Всю из снега, лепил ее, как скульптуру, как архитектурное сооружение со строго отвесными стенами, тщательно выхаживал прямые углы и скат сложной вогнутой кривой. Лесенка, тоже из снега, с выточенными ступеньками, чтобы забежать быстрее на гору, вилась вдоль ската. Строилась гора со вкусом, с аппетитом, без обеда и передышки, и обязательно в оттепель.

В одну из зим можно было видеть на нашей улице не одну, а три горы: в центре главная, а по бокам ее, точно на одинаковом расстоянии, — две маленькие, и меня не смущал труд, когда сердитая зима с ненавистью к творчеству заметала снегом ансамбль и все его катки и лесенки.

Наша улица, 4-я Лихоборская, оживлялась летом дачниками, а зимой владельцами всей улицы были мы одни. Единственный след по снегу прокладывался Мальчиком — гнедой лошадью, на которой отец с матерью ежедневно отвозили молоко в Москву.

Весной снимались с больших саней железные подрезы, узкие, длинные и отполированные. Их я взял покататься, связал проволокой — образовалась огромная лыжина — и вынес на улицу. Оттолкнувшись, мы вдруг понеслись, закусив удила, раскатываясь, не разбирая дорог, и, не довезя до конца, всех нас сбросило со спины стального скакуна. Я был чрезвычайно удивлен проявлением скры-

той силы летающих подрезов, так как улица наша была почти горизонтальной.

1898 г.

Учился я в церковно-приходской школе при Петровской сельскохозяйственной академии. В первый год учебы был первым учеником — очевидно, сестренка Катенька подучила меня до школы. На рождественской елке я получил лучший из всех подарок: «Красное Солнышко» в богатом переплете; стихи и рассказы были с иллюстрациями в черных выразительных силуэтах. Учительница Варвара Алексеевна была одна на два класса, и раз она мне доверила обойти учеников и проверить у них решенные задачки. Парты у нас были светло-желтые, длинные, и, чтобы не обходить их, я решил сократить время — идти прямо по партам. В таком виде и застала меня Варвара Алексеевна. Она была вспыльчива и «учителя», то есть меня, поставила в угол.

В следующих классах я почему-то был на последнем счету. Из всех уроков я любил чистописание, и у меня в тетрадке часто стояла размашистая «пятерка». Изящество каллиграфии дополнялось для меня в школе пением лучших церковных концертов Бортнянского, Бородина, Чайковского, Глинки. Особенно увлекался этим старший мой брат Николай. Из всех нас Михаил Васильевич Гусев школьником остался на всю жизнь, с ним я умел отдыхать душою. В 1903 году с трудом начальное образование было окончено.

1903 г.

Мои художества дошли до крестного, дяди Ивана, и, будучи у него в гостях, я срисовал перед пирующими с его серебряной спичечницы скачущую тройку. Среди гостей был Прохоров, владелец иконописной мастерской, и здесь же, за застолицей, было решено отдать меня к нему на выучку в Марьину рощу. Через неделю родители приехали навестить меня, я тяжко скучал по семье и воле и уехал с ними безвозвратно домой.

Еще одиннадцатилетним я ездил один на Мальчике за гущей для коров на пивоваренный завод или на дрожжевой за Москву-реку — далеко, проезжаешь мимо Кремля, Василия Блаженного. Раз, возвращаясь с поклажей, мы с Мальчиком остановились у витрины магазина картин, как любители живописи. Мы проехали тысячи домов, а остановились у дома № 16 по Большой Дмитровке (ул. Пушкина). Не почувствовал ли мой лукавый конь, что этот дом освободит его от наших совместных поездок? Знай, мой Мальчик, что в этом доме скоро раскроются широко двери для твоего маленького хозяина.

И действительно, в том же году, 1 сентября, я, 13-ти лет, чисто одетый, оказался в богатом вестибюле дома известной в России технической конторы «В. Залесский и В. Чаплин» [3]. Меня привели в контору работать в должности мальчика.

Еще было утро, свежее, осеннее, солнечное; люди, которые входили в вестибюль, мне казались веселыми, нарядными, и швейцар Михайло ловко и с достоинством открывал им двери. Потом поток людей несколько затих, и вдруг Михайло быстро оказался в тамбуре, раскрыл и ту и другую дверь, и я вижу: спокойным, ровным и неслышным шагом вошел удивительно приятной наружности господин. Михайло почтительно снял с него пальто, доложил о новом мальчике, и жизнь моя, волею чужого мне человека, взлетела фейерверком, минуя обычный порядок.

III

1903 г.

В это лучезарное для меня утро можно было видеть, как владелец конторы, знаменитый русский ученый-теплотехник, творец многих отопительных систем, в том числе — «водо-водяной», превратившейся теперь в грандиозную городскую теплосеть, Владимир Михайлович Чаплин поднимался по широкой, устланной ковром лестнице вместе с маленьким, худеньким, с огромными глазами мальчиком. Шагая рядом, я напряженно думал, как мне лучше ответить: «Константин» или «Константином»? Мне было радостно, я уже любил его и всех людей.

Он привел меня в огромный светлый зал с блестящим паркетом и лакированными столами, с нагнувшимися над ними людьми. «Вот вам художник, дайте ему что-нибудь нарисовать».

И как в чаду прошел весь день. Жаль, не сохранился рисунок чугунной топки — весь день я его рисовал,— это были сладостные часы. Сама Тильда ставила на мой стол богатый стакан красивого чая с лимоном, как большому. Она права — я вырос за эти шесть часов. Где тот сказочный рисунок и есть ли на свете другие с таким чудесным обольщением?

1904 г.

Для меня был нанят учитель, художник Владыкин, и в 1904 году я держал конкурсный экзамен в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества [4]. По искусству прошел, но по русскому языку нет. На мое смятение ответили лаской, и я стал появляться в семье Владимира Михайловича в обществе его дочери Лидии и сына Володи, у которых была бонна Эльфрида и домашняя учительница Мария Петровна.

Парадный стол, и у мальчика сверкающий прибор, сижу, а руки лишние. Также я узнал, что дамы, высокие такие, здороваются первыми, протягивая мне сияющую руку. Летом увезли меня с собой на дачу. Кто знает, какими законами на свете нам лучше жить? Благородное доверие супруги Владимира Михайловича, Екатерины Андреевны, подтвердилось жизнью. И действительно, экзаменуясь осенью вторично, я блестяще выдерживаю конкурс: мое имя стояло в числе одиннадцати счастливчиков, среди 270 претендентов[5]. Конкуренты мои носили усы и даже бороду — возраст служения Искусству <...> не ограничивался.

IV

1905 г.

Не порадовал я счастьем старшую сестру Катеньку. Ее нет, она весной того года скончалась. Бедная моя сестреночка, какое горе ты нам причинила! Как глубоко оно въелось в мое сердце! Прошло больше 60-ти лет, а я могу и теперь заплакать. Долго не мог примириться, что тебя нет среди нас. Упорно лелеял идею твоего воскрешения, мечтал об этом по ночам, и все жаловался кому-то на безысходное свое положение, и вдруг вспомнил, что я не жаловался еще... Катеньке — кому? Милой, моей любимой Катеньке я не мог пожаловаться, и это меня поражало, и больнее и глубже чувствовалась утрата, сердце щемило мщением. Я не знал, что ты так серьезно, опасно заболела. Домой приехал в последний день и час твоей жизни, подбежал к тебе, и ты... улыбнулась... Во сне являлась хрупкой, ожившей, и, затаив дыхание, я боялся колебать вокруг тебя воздух...

В старой фотографии живет бессмертная капля твоих глазок, в цвете юности; ты в ту несчастную весну, к пасхе, мыла, убирала наш домик, бегала к колодцу, мокрая, разгоряченная,— жестоко поплатилась наша семья: любящее сердечко твое остановилось от воспаления его клапанов. <...>

Катя, начинаю учиться, буду рисовать, и пусть мое волнующееся сердце отразится в бессмертной красоте Искусства.

V

1906 г.

Рисовать — скромный лист бумаги, в руках уголь и — какая беспредельность в выразительности! В музыке другое — слух, нужно иметь уши, а здесь нужно иметь глаза. ГЛАЗА! Что может быть красивее зрительной Красоты?

Рисуя, я брал уголь не за хвост, а поперек, и нежно, почти воздухом касался девственной поверхности бумаги. Чистые мои

пальцы, мытые мылом через каждые четверть часа, работали по бумаге, как по клавишам пальцы пианиста, извлекая из нее те же нежные звуки душевных струн.

Учебная жизнь у нас — степенная, с теплотой русской школы, создавшей «Мир искусства»[6], Союз русских художников[7]. <...>

Стены самого Баженова, Мясницкая, 21[8], привлекали таланты из всех слоев и со всех концов, далеких, как сама Вселенная. Мой однокашник Андрей Паршиков из Рязанской губернии пришел в Москву в лапоточках, в рыжем зипуне в талию из самотканой, домашней шерсти, материи. <...> У всех нас вера наша в свое призвание непоколебимо властвовала в беспечной благодати бескорыстной Богемы.

1910 г.

Все четыре года общеобразовательного обучения упражнялись мы на гипсе и рисовали его только углем, а вели нас к мастерству именитые С. В. Малютин и В. Н. Бакшеев[9]. Сверкающей белизной отличались рисунки Андрея Паршикова, а я удостоился перевода в фигурный класс, минуя головной. (В 1910 г. «Русское слово» упоминало «головки Мельникова».)

Желая своему взрослому воспитаннику комфорта в жизни, дорогой Владимир Михайлович выразил симпатию к Архитектуре, а я боялся ее скуки и хотел быть на живописном отделении. Мне уступили, но взяли с меня слово, что я закончу и архитектурное[10].

Живопись. Пишу маслом в фигурном классе, перехожу в натурный, обнаженные модели, и наконец открываются последние двери: двери мастерских. Здесь мы видели гения живых красок — Константина Коровина[11].

Чарующее обаяние. Мы — еще ученики, а с ним возносились в высшую сферу творчества. Щеголь, цветущая пора возраста, без прически, парижские жилеты, опьяненные глаза, золотой портсигар в наше распоряжение. Приходил редко, только к концу урока, и эта малость была великой. Резкий стук перстнем — и Никанор стремительно открывает ему дверь. Вошел — в классе праздник: работу бросаем, натурщица сходит с подмостков, веером окружаем его, он садится на испачканный табурет. Задымили и слушаем про Париж, Шаляпина, трудно передать, про что, но кажется, что близко касающееся нашей учебы.

Однажды глаза его остановились на моем этюде. Встал, подошел к полотну, взял мою палитру и кисти, натурщица приняла свою позу (золотокудрая, его любимица), и начал класть мазок за мазком. «Вот так! Вот так!» — что может быть понятнее этих слов учителя, обожаемого учениками?

В 1908 году в день похорон его брата, Сергея Коровина[12], в толпе пронесся шепот: «Шаляпин, Шаляпин здесь». Меня подговорили упросить его сфотографироваться. Я не ожидал, что он меня выслушает и так радушно рявкнет: «Где прикажете? Где прикажете?» Идя с ним рядом, я, подросток, вступил с ним в диалог, имея в виду знаменитые шаляпинские очереди: «Федор Иванович! Может быть, из нас тоже будут знаменитости?» — «Конечно, будут!» — «Так нам, Федор Иванович, полезно вас послушать?» — «Конечно, полезно и вам, а там и стомиллионному крестьянству...»

Через четверть века встреча у меня с Шаляпиным повторилась — в Париже в 1935 году. Париж провожал его и преподнес в антракте — он пел «Бориса» — «настоящий царский жезл царю артистов Федору Ивановичу Шаляпину»[13].

1914 г.

Дважды за живопись мне присуждали премию имени братьев П. и С. Третьяковых[14].

От живописи — к архитектуре. Кисть у меня сменилась инструментами линий, и в линиях живопись обрела себе дом. Здесь, на архитектурном отделении, я встретил тех учеников, с какими начинал занятия в Училище. Слово выполнено, я окончил обучение по живописи и архитектуре[15].

VI

1916—1917 гг.

К окончанию образования дочери Милушке было четыре года, а сыну Виктору два с половиной. Анну Гавриловну Яблокову я заметил, когда ей было 16 лет, мне 19, а когда она достигла 19-ти, мы, весной 1912 года, поженились. Революция застала нас жившими в ампирном особняке на берегу Москвы-реки, близ Тюфелевой рощи, где тогда заканчивалась постройка первого в России автомобильного завода — АМО. Во главе дирекции стояли братья Рябушинские. Постройка завода велась под руководством А. В. Кузнецова, конструкция принадлежала А. Ф. Лолейту[16], а архитектура фасадов — студенту Мельникову.

Однако нужен порядок в писании, и в особенности в этом месте. Или упомянуть сейчас то, что пропущено? Да, конечно, всего не опишешь, да и многое, пожалуй, огромная половина жизни уже навсегда забыта, то есть не то чтобы забыта, а перешла из четкости в сложные и красивые ощущения, теперь уже неуловимые для письма. У меня нет дневника (может, это к лучшему?). Мне кажется, что память наша устроена так, что в ней сохраняется то, что явля-

ется ценным для личности. И для художника будет правдой говорить не о всех событиях, совершившихся в его жизни, а о своей роли в них, и даже не это, а о себе как личности — целой системе в мировом устройстве.

В моем представлении лучшим человеком был мой отец. Я все любил в нем. Однажды, в самую жаркую пору лета, я шел с ним и мне захотелось пить. Надо было чем-нибудь зачерпнуть воду, и папаша напоил меня из своего картуза, сняв его со своей потной головы. Отцовский запах был для меня таким родным и любимым — я воду выпил, и вкуснее этого напитка больше в жизни не вкушал. Как я горячо мечтал осчастливить его своей необычной побеждающей силой!

Моя мать Елена (кстати, ее мать, моя бабушка, тоже Елена, моя меньшая сестренка — Елена, племянница — Елена, внучка — Елена) — круглолицая, с широтой и круглотой глаз, губ и в особенности носа, покоившегося на широком основании. Нас, детей, у нее было пятеро. <...>

1917 г.

<...>

Знаменательное совпадение: в один и тот же год, 1917-й, я закончил образование, и в тот же год закончилась и та жизнь, в которой я 27 лет жил до тех пор. Хорошо, что мне 27 — выносливые годы, еще не одеревеневшие. Получив звание Архитектора, я вступил в Архитектуру, стоявшую на краю пропасти.

Глава вторая. ОЧНУВШАЯСЯ ОТ ВЕКОВОЙ ЛЕТАРГИИ

Кредо

Чудное изящество излучает Великое Искусство Архитектуры, золотыми ключами открывается дивная тайна его очарования, но в последнее время увлеклись иной красотой — совершенством точных расчетов — и, в погоне за новыми ключами, обронили из тех, прежних, самый из них секретный.

Архитектура перворордного стиля, следовательно, родственная Архитектурной Природе, властно царствовала тысячелетиями и создала огромнейшее богатство разнообразнейших форм Строительного искусства. Теперь же эта природа забыта, и ее благородная руда подменивается суррогатом из смеси Инженерии с отбросами архитектурной мишуры.

Легко усваивается другими то, что им хорошо знакомо. А с новым? Как заставить увидеть то, чего нет перед глазами?..

Увидеть Архитектуру по проектам то же, что услышать Музы-

ку по нотам. Разницы никакой, но авторы симфоний могут потребовать исполнения своих произведений в звуках и тем самым получить нормальную оценку творчества. Строители же бессильны защитить свою силу: Барма и Постник, Брунеллески и другие храбрые зодчие трепетали перед своими судьями[17]. Прочтите письмо, лично мне адресованное Комитетом Всемирного конкурса на проект монумента в честь Христофора Колумба, из которого видно жалкое решение жюри — испуг от механики или непонимание?![18]

Кто знает, что могло бы быть по моему проекту? Нелепо, чтобы бумага, хотя бы самого высшего качества, принималась бы за настоящие камень и железо.

<...>

VII

Полеты лет

С 1917-го по 1967-й — полвека нашей, еще нигде и никогда не виданной на земле жизни и полвека моему труду — еще нигде и никогда не виданных форм Архитектуры.

Чудовищной высоты достиг мировой ПОТЕНЦИАЛ. Опередив другие нации, русские рассекли броню космоса, открылся полет к звездам. <...>

А весь строительный мир наполнился обилием решенных и лихо выполненных конструкций. И вся эта масса железобетона, подвесных, сквозных и других чудес ожиревшего комфорта расплескалась от Парижа, Нью-Йорка и дальше Токио в кругосветное наводнение, пронизавшее современную жизнь стандартом механических красот. Архитектура, еще младенчески чистая после минувшей эклектики, снова пала в другие объятия: увязла в блеске своей технической новизны.

Архитектурное непостоянство в побрякушках из современных доктрин и формул. И если отнять их, то красота сама по себе выльется в могучую — жгучую силу строительства. Свои формы я начал строить тогда, когда не из чего было строить, да и не на что было строить, и теперь всех поражает секрет, что напряжение в скудости гораздо богаче обилия средств, которые сейчас в руках архитекторов. Путь мой останется собственным, путь Искусства, ему одному принадлежащий, путь сияния Вселенной, с полетами без ракет, ввысь без потолка. <...> И теперь идет всесветное паломничество из всех стран к нам в круглый дом[19], искать Талисман.

Цель моей книги — показать Архитектуру, но не всем известных рецептов или несбыточных иллюзий, а рожденную редкостны-

ми ощущениями неведомого, но реального мира наших чувств. Такой книге ни к чему перечень строительных приемов, уже описанных подробно и с любовью в знаменитых классических трактатах и в современных, еще быстрее гибнущих, когда они выходят из моды. На монографию книга тоже не претендует: никакого порядка ни в тематике, ни по датам — одним словом, книга необычна, как и все, что в ней иллюстрируется.

Моя книга коснется тех мест в Архитектуре, которые являются постоянными для всех времен ее истории и не зависящими от материальных средств ее выполнения, а также и от степени культуры людей, ее создавших.

Книга не собирается открывать законы — ее автор не верит в их существование[20]. Идею определения природы Архитектуры демонстрируют в личном опыте конкретные постройки и проекты, выполненные, включая и текстовые формы, с 1917 года, то есть в полувековом, юбилейном разрезе.

Весь архитектурный труд автора, который до последнего дня уклонялся от знакомства с профессиональной литературой и тем более с ее журнальным показом современных нам форм Архитектуры, является персональным пересказом современности, с национальным оттенком русской натуры художника.

Я далек от того, чтобы поучать: у меня все так индивидуально. Не может быть эта книга и справочником.

Моя книга — передаточный пункт. Я дошел до нее упорной самостоятельностью, и тот, кто заменит меня в будущем и пожелает взять ее из моих рук, понесет ее дальше, тоже самостоятельно.

VIII

Архитектура любезна людям тем, что она не замуровалась, как другие искусства — литература, живопись, скульптура,— в толстенных стенах музеев и библиотек. Она одна в грозной обнаженности на глазах тысячелетий властно звучит каменным языком гения.

Для меня говорить об архитектуре — это значит говорить о себе, и наоборот, если я заговорю о себе, это значит — буду говорить об архитектуре.

Исстари архитектура благоволила к нам, русским, и в этих случаях она рвалась на высоту своих предков, создавших мировые шедевры из дерева и камня.

У меня все началось с павильона «Махорка» на 1-й Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1923 года в Москве.

По заданию Синдиката махорочной промышленности, возглавляемого российским большевиком Н. И. Зориным, ожидали получить от меня проект одноэтажного здания, и весь Комитет строи-

тельства выставки удивился появлению громовым ударом первой ласточки архитектурной весны.

Из очень глубокого-далекого, через какие-то заросли продирался я на зов природы: разрушилась механика махорочных самотасок самотоком, объемы вздыбились, и ничтожная часть павильона возвеличила архитектуру новым языком — языком экспрессии.

Меня, как в лодке, вынесло течением в неведомое царство еще неизведанных красот: 1 — объемы сдвинуты с опор; 2 — у открытой наружной лестницы ступени-консоли; 3 — односкатная стремительность кровель; и 4 — прозрачность углового остекления.

Всем хором партнеров по выставке проект хотели уничтожить — защитил талант, поддержанный Алексеем Викторовичем Щусевым. Ему он шлет свою признательность[21]. Перед архитектурой все проекты наши и чертежи, макеты и все наши слова о ней без ее натуры — что безумец, вышедший на сцену петь без голоса. Пусть будет и черный фрак па нем последней моды, и белый галстук на шее, и жесты знакомые: он раскрывает рот, кривит им вкось и вверх, силится надувать щеки, выворачивать глаза, а звука — так же как и архитектуры — так и не последует.

Воинственно настроенным новаторам тех лет казалось — и в дискуссиях большая благодать; и неудивительно потому, что «Махорка» оказалась блестящей знаменитостью в единственном числе.

Ноябрь 1964 г.

Ну зачем мне писать? Это совсем другой мир, который я не знаю. Мне вполне достаточно того сделанного, чего не сделано другими, и все же хочу, чтобы в этом сочинении каждое слово поясняло бы архитектуру с моих индивидуальных позиций, потому что считаю, что я в своих произведениях касался незыблемых общих и сокровенных признаков архитектуры, той же породы, которая одинакова для всех искусств.

О своих проектах я не писал бы ни строчки, если бы их превратили в здания. <...>

Почему же мои работы возбуждают столь сильное любопытство, граничащее с тревогой? Какая причина заставляет их резко выделяться среди других? Почему возникает неприязнь, а вместе с тем и страх перед явной необычностью этих работ, и почему, наконец, в момент ознакомления с ними забывается все перечисленное и сердце наполняется чувством, освеженным тем воздухом, что бывает после грозы?

Я знаю: я призван в текущем веке восстановить выродившееся чутье и вновь говорить полной речью архитектурного языка.

Разговор:

Богиня: «Ты видишь мое божество?»

Архитектор: «Ты — искусство. Вдохнови меня».

Богиня: «Делай то, что трогает душу людей».

Архитектор: «Я буду строить только храмы, чтобы Тебе поклонялись. Клянусь, что Твои украшения я не надену на мертвые камни. Ты не поломойка, чтобы служить только человеческим удобствам. Ты величественна, беспредельна. Тебя не измерить аршином. Ты больше скажешь сердцу, чем уму. Не сыщешь Тебя ни в канонах, ни в рефератах. Ты далека и близка. Твое дыхание колеблет мои чувства, когда я сплю, — мне явь мешает грезить. Ты старшая из своих сестер и самая из них расточительная. Милые твои сестры, живопись, скульптура и даже музыка, часто спускаются на землю, как усталые птицы, много следов от их ног. Но Ты — мое утро, Тебя не увидеть и не услышать. Ты самая духовная».

IX

1917 г.

Ни одно место Земли не имело столь ясного знамения будущего, как та, широко распластанная на мощном континенте, трепетная Россия, воспринявшая на себя одну всю современную новизну испытания, проб и экспериментов. <...>

И таланты и дюжинные, честные, дурные, старые, малые, желанные и враждебные, добровольные, сопротивляющиеся — все неслись в одном потоке и в одном направлении. Мечты взрослых слились с детскими, и опьяняющая фантазия овладела душой художника. Если бы реализовать все задуманное тогда (чего нельзя было, к счастью), мы обездолили бы Искусством несколько поколений. Стихийная сила Судьбы ставила каждого из нас на подобающее ему место, и История должна честно это помнить.

Сначала золотоглавая Москва натянула столичное величие на свои древние плечи. Школа, которую я только что окончил, последовала этому жесту и присвоила термин «высшее», образовав в 1920 году Вхутемас. Мы со школьной скамьи пошли преподавать и назвали себя тоже высшими, то есть «профессорами»[22].

Кто же это мы?

Обыкновенные архитекторы: братья Голосовы, Докучаев, Кринский, Ладовский, Мельников, Норверт, Рухлядев, Чернышов. Мы образовали архитектурную мастерскую по перепланировке Москвы и сами же пригласили И. В. Жолтовского и А. В. Щусева управлять нами[23]. Это они и помогли нам сдвинуть застывшую колесницу. Часто собирались у Ивана Владиславовича в его особняке в Серебряном переулке и, голодные, любили засиживаться до рассвета, напитывая себя мечтами о собственных творениях.

Во Вхутемасе архитектурный факультет распался на три части: первая— И. В. Жолтовского — самая крупная, другие пошли к Ладовскому, а третья часть — с самостоятельной предметной комиссией — принадлежала Илье Голосову и мне [24]. Отдельно и независимо каждый учил по-своему тому, чему еще никто и никогда не учил, и не напрасно жалеют сейчас о том, что мало сохранилось из тех сугубо оригинальных идей.

Позже появились Веснины, целая семья рослых витязей, и М. Я. Гинзбург [25]. И аромат, который кружил нам головы, утонул в потоке графики, рецептов, макетов. Факультет наш объединили с другими единым руслом единого института — Вхутеина [26]. В новый список я не был включен, но свидания мои с юным течением не приостановились.

Да, тут произошло то, что редко случается. Еще в студенческие годы архитектура избрала меня жертвой своей щедрости. Не учась ей, я получил первую из первых отметок за свой первый ученический проект, а когда мои братья по профессии выбросили меня из учебных стен, открылись лучезарные сны: в 1922 году архитектура явилась мне «Пилой», в 1923 году построенная «Махорка» решительно указала, какой архитектуре быть в наш век, когда в следующем, 1924 году пронесся смерч — вновь архитектурный призыв, и в ответ на него возникли кристальные формы Саркофага, а в следующем, 1925-м, Возлюбленная подхватила меня так высоко, что весь Париж встретил нас рукоплесканием... [27]. Самые мы бедные, нищие, скудостью своей выставки вызвали бешеную ругань, ожесточенную критику и восторженную похвалу.

X

Новаторством владели архитектурные ассоциации — Аснова и ОСА. Разница между ними была та, что одни назвались «новыми» архитекторами, другие, в отличие от тех, «современными» [28]. Из всех нас я меньше всего понимал словесные потоки, был занят архитектурой и остался (по сей день?) ждать своей участи участия в самой архитектуре. И черед настал для архитекторов архитектуры.

Открылся конкурс — первый Всероссийский, объявленный Моссоветом и Московским архитектурным обществом в 1922 году на архитектуру показательных домов для рабочих Москвы.

Новичку конкурс казался храмом высшего правосудия. Я весь в сомнениях — подавать или нет? Меня достало лишь на английский ватман, я принес и сдал его на рабочей доске. На стенах выставки проектов я его не нашел и удивился, увидев доску, поставленную отдельно на кресло. К кольцу споривших я побоялся подойти. В день утверждения результатов конкурса переполненный зал рассержен-

ных на нескладный вид одинокой доски требовал снять ее с конкурса, а когда был вскрыт конверт с девизом «Атом», я не узнал своего имени, произнесенного в первый раз при мне публично.

В протоколе жюри рецензент Иваницкий написал:

«Автор проекта решил своеобразно распланировку зданий, задался мыслью устроить отдельные семейные квартиры, решил это задание удачно. Каждая квартира имеет отдельный вход и свой садик. Для холостых спроектированы отдельные корпуса, соединенные подвесной галереей с рестораном и клубом, как в общем, так и в деталях они разработаны удачно, если не считать сложную форму коридора ломаной линии. Это, впрочем, может быть легко устранено. Есть формальное нарушение требований конкурса: застроен парк и фруктовый сад. Фасады зданий имеют слишком скучную и однообразную форму. Проект оригинален и заслуживает особого внимания, хотя и имеет нарушение программы» [29].

Мой первый девиз — «Атом». Я верил в таинственную волю архитектора ворочать массивы наших чувств, гнуть дикую прямую Вселенной в чарующие сдвиги «Пилы».

В угаре своих именин составил я проект здания акционерного общества «Аркос» и смело подал проект на конкурс Дворца Труда. Дворец был объектом большой, богатой темы, с застройкой им самого сердца дорогой нам Москвы. На трех знаменитых московских площадях — Театральной, Вознесенской и Охотнорядской — три аудитории моего Дворца разлеглись, как семейство мамонтов.

Не найти сейчас зрительных залов без репродукторов — душат душу голоса, и не знают до сего дня об этом моем проекте 1923 года с залом из восьми круто поднимающихся ярусов, куда голос солиста дойдет ко всем тысячам его слушателей естественным тембром [30].

Этот и следующие конкурсы вытеснили из премий хрупкое существо Архитектуры и — как болотные огни — остались беспамятны, включая и премированные планшеты, огромные, напудренные.

Но на смену затхлости открытых конкурсов явились соревнования из избранных, и освеженная красавица вновь увлекла меня в бой. Я люблю единоборство, как во французской борьбе: парами, честно и начисто.

Вот пара: Александр Веснин и Константин Мельников конкурируют на проект здания Московского отделения газеты «Ленинградская правда».

Веснинский проект выполнен эффектной графикой объемного построения; мой — обыкновенный чертеж фасада, и мне присуждают приз за эффектную архитектуру [31].

Стремление архитекторов изображать свой проект в отмывке

его объемных форм есть явное надувательство, показывающее добрым людям то, чего они никогда не увидят. Работа Александра Александровича успела обойти все европейские журналы, а блестящей новизне живых этажей — рекламировать без реклам самой архитектурой — суждено сорокалетнее безмолвие.

Убеждаюсь все больше и больше, что и зарубежные архитекторы с мировыми именами путают графические формы с архитектурой. Графика прекрасна сама по себе, но сколько же враждебного таит она для архитектуры, сколько красивой слякоти липнет к мужественности ее чертежей.

XI

1924—1926 гг.

<...> У Сухаревой башни новое купечество храбро доверилось своему короткому счастью — строить на отведенной огромной территории внутри соседнего квартала грандиозный рынок «Новая Сухаревка». <...>

Постройку рынка начали по казенному проекту МКХ[32], но волею еще не казненной башни купцы влюбились в архитектуру. <...> В центре всех зрительных лучей высилось монументальное здание Комитета с салонами трактира, и вернулась архитектурой в Москву вновь кипучая страсть знаменитой Сухаревки[33].

Мой отъезд за границу не смутил строителей. <...> Из Парижа я отослал эскиз раскраски рынка: букет цветов для каждого ряда и каждого вида торговли. Но когда вернулся в 1926 году, белый цвет января успел накрыть вечным снегом и нэп и моих меценатов, а архитектуру рынка эмигрировать в другие объекты нашей и других стран[34].

XII

1924 г.

Рассказывая о чрезвычайном политическом моменте — <...> идее Мавзолея <...> я почти привык забывать в себе автора сооружения очень маленького, совсем миниатюрного. Оно известно всему свету и создано в самую пору из ничего. В стране была разруха, заводы бездействовали, сохранив одни имена своих владельцев: завод бр. Бромлей, завод чугунного литья Грачева. Приехал из Харькова к нам в Москву волшебник со скромной профессией ученого — Владимир Петрович Воробьев. Советское правительство, с биением сердца, поручило ему бальзамировать тело Ленина, а мне — саркофаг, как автору премированного на конкурсе проекта. Четырехгранная пирамида, срезанная по диагонали двумя противоположно направленными внутрь плоскостями, превращалась в кристалл с лучистой игрой внутренней световой среды[35].

1925 г.

Я, Родченко, Маяковский поехали в Париж показывать впервые появившееся Сказочное царство. Денег на постройку <...> я привез пятнадцать тысяч рублей — вышел киоск не киоск, а задору...[36]

<...> Теперь у нас тратят миллионы на постройку павильонов, а того задору архитектурной мысли миллионами не достают. По сей день вспоминают эту маленькую игрушку. <...>

XIII

Послевоенная Франция не устояла перед соблазном открыть в 1925, счастливом для меня, году Международную выставку декоративных искусств и индустрии в Париже. В своей короткой истории Советское государство еще не имело случая выступать на мировой арене своим собственным павильоном. Оба исторических факта помогли мне испытать свои силы и еще раз в них убедиться у себя дома и за его рубежом.

Под председательством А. В. Луначарского состоялся закрытый конкурс с участием архитектурных ассоциаций Аснова, ОСА, Вопра, студентов АСИ, с персональным вызовом братьев Весниных, Гинзбурга, И. Голосова, Ладовского, Мельникова, Фомина, Щуко[37].

«В результате закрытого конкурса, к которому были привлечены лучшие молодые архитектурные силы, Комитетом принят проект павильона СССР, принадлежащий арх. Мельникову: легкий по своей конструкции, павильон этот отражает идею СССР, как рабоче-крестьянского государства и союза отдельных национальных республик. Арх. Мельников выезжает в Париж, где и приступает к немедленному возведению павильона» («Известия» ВЦИК Союза ССР», № 9 от 11 января 1925 года)[38].

Сердце забилось радостью. Оправдалось, в гордой самонадеянности, мое упрямство. <...>

Как же мне любить таких конструктивистов за такой конструктивизм — мозгом и анализом заменять могучую стихию художника, в безбрежном море кликать Золотую рыбку, созидать стройное величие вне его размеров?

В то время было еще так трудно и еще так была не ясна в наших глазах идущая архитектура, а изобретатели черных листов леденелой графики становились, сами ничего не построив, в эффектные позы. Их раздражала одинокая моя непоколебимость сберечь себя в себе, сберечь обаяние своей молодости. В особенности Гинзбург негодовал каждый раз на дискуссиях, что ему непонятен

мой путь, по которому я иду [39]. Действительно, победам моим и их блеску я обязан именно этому своему беспутству.

XIV

Год 1925-й необычайный — я в Париже.

«Я очень рад, что мне посчастливилось в этом худеньком мальчике угадать искру божию», — написал мне в Париж Владимир Михайлович Чаплин, отдавший свое сердце на развитие моих дарований. 26 января сорок лет этому дню, но этот день я чувствую таким же реально свежим, как и сегодняшний день. Глубоко поразил меня Париж своей красотой и жизненной молодостью, но скоро и мы поразили Париж тоже красотой, но суровой, обнаженной, возникшей в нашей жизни.

Длинный список журналов, газет, книг, открыток, альбомов сопровождает наше первое выступление на международной арене. В нем широкий диапазон от сугубо враждебных выпадов до умиленного чувства удивления перед формой первенца новой эры. У нас об этом исключительном событии почти не оповещали, а парижане толпами и подолгу стояли перед павильоном. Так было и во время строительства, выполняемого исключительно точно по проекту фирмой «Шерпантье де Пари» [«Парижские плотники».— *Франц.*] [40].

Число откликов о павильоне на русском, французском, немецком, английском, итальянском, испанском языках в общей и специальной прессе, подобранных «Ле Линкс» (парижское бюро вырезок), далеко выходит за пределы сотни [41]. <...>

Прошлое еще будет продолжаться в будущем...

Мне поручили на этой выставке вторую постройку: торговые киоски («бутики») Торгсектора, но захотели ее у меня отнять и привезли из Москвы проект, выполненный в блестящем макете. Я его не видел и перед совещанием положил в карман одну из фотографий французского объекта той же торговой части выставки. Совещание уже началось, когда я вошел и встал в стороне. Полпред Л. Б. Красин, заметив меня, тотчас же подошел ко мне. Я вынул фото и предложил сравнить его с макетом. Красин быстро рванулся, но я удержал его и попросил разрешения уйти, чтобы не стеснять совещание. Полмарша не успел пройти, как вверху распахнулась дверь и раздался крик: «Вернитесь, ваш проект приняли».

Эффектный макет из стекла не одолел ночного листика с эскизом, составленным мною по просьбе Красина задолго пред тем [42].

XV

28 апреля 1925 года в 3 часа дня состоялось открытие Парижской Международной выставки. Президент Франции Думерг поже-

лал начать свои официальные визиты с Советского павильона [43].

Вскоре после открытия выставки появилась очень трогательная реплика в передовой статье газеты «Последние новости», издаваемой в Париже на русском языке: «Вчера мы торжественно открыли Английский павильон в присутствии принца Уэльского и пошли взглянуть на Советский киоск. Архитектор этого павильона, к сожалению, русский Мельников,— он еще молодой человек, одетый прекрасно». <...>

Русский?! <...> Я понимаю, милый земляк, твою тоску.

Тяжело сердцу художника без родины, все существующие искусства мира и их шедевры создавались национальным подъемом единого народа. Я замер тоже от охватившей меня грусти и долго глядел на свой павильон. России здесь нет, но ты русский, я создал тебя здесь, на выставке архитектуры, оригиналом. Далеко отсюда, в нашей Москве, на транзите огромной площади Василия Блаженного — оригинал, его авторы без диплома, со свойством нашей нации всему верить и всем дарить. Истинное неизъяснимо, и таится оно в противоположных сочетаниях однородных масс Собора и Павильона.

Тревожно еще раз обернулся: СССР...

Обрушились ливни грозовых туч вражды с весенними просветами приязни на постройку из древних материалов, купленных на 15 тысяч рублей и размером 11×29 метров.

Но откуда же Современно-Всемирное?

Это не случайность? Или всерьез из мрамора растерзанного Парфенона явился Феникс? [44]

Не заметил, как встала у ног светло-серая машина и элегантный, с седеющими бакенбардами господин почтительным жестом предложил место. Спокойно и уверенно управляя, он молниеносно доставил меня в свое ателье. Я, кроме русского языка, не знал других, но ласковый взгляд красивых глаз обоюдной симпатией соединял нас без слов.

Меня похитил, к удовольствию своих сотрудников, выдающийся архитектор Франции Огюст Перре [45].

Глава третья. ОДАРЕННЫЙ СИЛОЙ И ДЕРЗКОЙ СМЕЛОСТЬЮ...

> Творчество там, где можно
> сказать — ЭТО МОЕ.

XVI

Гражданин, говоривший на английском языке, написал в голубую книгу нашего дома:

«Позвольте мне поздравить Вас с очень смелым экспериментом. Вы обладаете мужеством поступать согласно Вашим убеждениям. Приношу благодарность за благоприятную возможность посетить Вас и говорить с Вами. Что касается впечатления, произведенного идеями в целом, я чувствую, что если бы Вы продолжали в направлении не столь смелом, Вы были бы причислены к таким авторитетам, как, например, Фрэнк Ллойд Райт (9 октября 1930 г.)».

Райт — одаренный архитектор из Америки, но я не знал его творчества до 12 ноября 1963 года[46].

Не только Райта, но вообще я мало что видел и не хотел видеть литературы и тем более ее читать. Такую трату времени я находил бесполезной и враждебной. Может быть, именно неожиданность появления в 1927 году здания клуба имени Русакова и вызвала смятение, неприязнь и даже злобу на рискованный, но эффектный вынос четырехметровых консолей, никем еще не применявшихся. Я никогда не пользовался никакими снимками, никакими журналами и вообще никакой литературой, когда составлял свои проекты. Даже то, что находилось в арсенале моей памяти, я считал балластом, стесняющим свободу проектирования.

До двухсот эскизов шли потоком к одному и тому же объекту. Я останавливался только тогда, когда все, что меня преследовало, выливалось в еще невиданную и красивейшую форму[47].

Каждый раз, когда мне поручалась работа, по счету, скажем, двадцатая или тридцатая, — все равно — я стоял перед ней, как перед первой, начиналось все с самого начала, из страшно далекого, на глаза наезжала повязка, как в жмурках, — трудно угадать, где появится Жар-птица. Весь целиком принадлежишь самому себе, состоянию своей природы и только в ней одной видишь себе опору.

Трепет этот, сокровенный трепет, подобен звездному небу в волшебную ночь, когда хочется сбросить с себя налет изжитых истин, отринуть все ходячие привычки и понятия, стать оголенным, чтобы полнее окунуться в кристальный источник природных идей.

XVII

Мою сердцевину возраста, тридцатипятилетие, мы всей семьей, четверкой — жена в цвете тридцати лет, дочь двенадцати, сын десяти — торжественно справили 7 августа 1925 года среди фантастической архитектуры сталактитов том-сойеровского грота, держа каждый по свече, плывя в лодке по нерукотворным залам подземелья.

Сказкой была наша жизнь в рыбацкой деревне Сибур у басков. До этого мы никуда не выезжали из Москвы и никогда не видели моря. Мы поражались своей немощи при виде океанских вод и суровости подступающих к ним старых Пиренеев. <...>

Я рисовал дивный пляж знаменитого Сен-Жан-де-Люз. Я ждал жемчужину. Множество моих песчаных чертежей ласкали белым языком отливы и приливы бушующих волн. Сколько кораблей и моих идей хранит музей коварной бездны Бискайского залива? Со дна ее жемчужины достают, а моя всплыла из глубин душевных. Вот она, изящная, летит над Парижем, его улицами и кварталами, бульварами и над мостами знатной Сены, и нет ей равной в мире прославленных конструктивистов.

Острая, удерживающая себя сама собственным равновесием современность в дружбе со статуями греческих атлетов. Смеясь над модой, они — их два из многих неизвестных — даруют всей армии моих консолей перекос в упорстве упругим ветрам[48]. <...>

«Комитет секции СССР на Международной выставке декоративных искусств и индустрии. Париж 1925 г.

Бюро постройки павильона. К. Мельников, архитектор.

1-рю Тебу. Тел. Бержер 37-51.

Париж 28 июля 1925 г.

Парижскому такси: многоэтажные дворцы.

Подъем и спуск машин должны: 1 — не пересекаться между собой, 2 — иметь один угол, 3 — повороты одного радиуса, 4 — наименьшее количество поворотов.

1) Вся площадь — для стойла. 2) Весь путь — для подъема. 3) Вся высота — высота машин.

I. Проект на отведенном участке. <...>

Площадь 4-х виражей в каждом этаже <...> = 264 м.

Одна из четырех спиралей выскочила забавить парижан мельканием машин в середине всей архитектуры.

II. Проект пространственный (форма следит за подъемом).

Использовать: a) мосты Сены и Сену, b) улицы и бульвары, c) застроенные кварталы. <...>

Этажи разбиты на участки по 14 машин.

Машина делает один поворот для всех этажей»[49].

XVIII

<...>

Москва начала постройку огромного манежа для английских автобусов «Лейланд». Красавица моя неотступно владела мною, требовала остановить постройку и начать вновь. Это был не каприз и не самодурство, а дерзновенная воля Красоты приостановить трату миллионов на уродов[50].

Перед нами высился бастион из утвержденных к постройке чертежей и суровое упрямство властей автотранспорта. Но более властным оказалось желание пришедшего с улицы архитектора. Не-

медля я выехал на Ордынку и увидел: заграничных щеголей дергали передним, задним ходом, с бранью пятили, укладывая на ночлег. Жаль стало истраченных слитков золота. В грезах «Лейланд» рисуется мне породистым конем, он сам ставит себя на свое место в манеже. А машинам? Изъять из движения острые углы — получим прямоточную систему.

Рожденная Искусством идея проникла в сердце врагов, и, после произведенных 16 мая 1926 года опытов, со мной подписан договор на постройку манежа неведомой Москве косоугольной формы на прямоугольном участке Бахметьевской, ныне Образцова, улицы, с длинного порога которой взвился мой золотой сезон.

Мой авторитет вырос в монопольный захват. Вслед за Бахметьевским гаражом мне поручается строительство гаража для грузовых машин на Ново-Рязанской улице, строительство зданий клуба имени Русакова на Стромынке, клуба имени Фрунзе на набережной против Ново-Девичьего монастыря, клуба завода «Каучук» на Плющихе, клуба «Буревестник» у парка «Сокольники», Дворца культуры имени Горького на Вятской улице, клуба при фарфоровом заводе в Дулеве, Камерного театра на Тверском бульваре...

Вот так поступит ЛЮБОВЬ и с Вами, если она Вас полюбит.

XIX

Я работал как в полусне. Здания клубов проектировались мною не просто как здания, я составлял проект грядущего счастья, проект архитектуры большого подъема строительства новой жизни. Трудно сейчас повторить тот ритм, но не остановится темп современных форм Архитектуры, начавшихся здесь, у нас, на взрывах прошлого.

Их было семь, как в гамме, семь архитектурных тем. Первые два проекта составлены по заказу Союза коммунальников. В проекте клуба имени Зуева — орга́н из пяти цилиндров, в проекте клуба имени Русакова в основе здания лежит треугольник. Архитектура моих обоих проектов захватила заказчиков, держа в плену их глаза. Но нас — претендентов — было двое, и два объекта, и решили в проект Ильи Голосова ввести цилиндр, который и сейчас одиноко звучит декоративным соло. Так поступили люди, хорошие люди, но Архитектура не простила им растерзанной идеи и вернулась ко мне в блестящем дуэте нашего дома [51].

Проект для здания клуба имени Русакова решен был сразу и навсегда, как праздничный салют Сжатой Красоте, как орудийный залп с прицелом в Будущее.

Все семь клубов разных Архитектур одного архитектора, с размерами каждого, не превышающими 17 000 кубометров. Малюткой

по объему оказался клуб имени Фрунзе — 3500 кубов. Решением интерьера тремя ярусами для трех сотен зрителей здание клуба выросло до внушительных размеров. Тот же прием сжатых объемов, обманных величин — в этом и есть моя Архитектура.

Она — магнит: от Союза коммунальников перенял меня Союз химиков, а этот без очереди передал меня Союзу кожевников («Буревестник»). <...> Строительные конторы Госстрой, Комстрой, Сокстрой и другие подчинялись архитектуре Мельникова. В этих взаимных чувствах решалась Архитектура и 20-х годов и своего века.

В этом месте середина моей книги <...>. Вот сердцевина всего меня в Архитектуре. Мое сердце, мой талант и жизнь моей души, любви и счастья, моих открытий, моего изобретательства и моего разлада и неодинаковости со всеми остальными моими сверстниками.

Попробовали было не утвердить мой проект Стромынского клуба. Вспыхнув гневом, мои парни, коммунальники Макаров и Васильев, забрали отверженный проект и меня, пришли в Моссовет к товарищу Волкову. Тот срочно вызвал к себе начальника Губинжа (ГлавАПУ) [52] Маматова, который здесь же, не присаживаясь, завизировал чертежи постройки, которой еще никогда и нигде не строили.

1927 г.

После многовекового имитирования Архитектура предстала заново в своей природной красоте могучих мускулов консольных напряжений, упругого взлета с воздушными местами для новых зрителей, в стремительности форм здания клуба Русакова, возведенного в 1929 году здесь у нас, в Москве, на Стромынке. За прошедшее время система консольных конструкций заметно развилась и распространилась по всему земному шару и является лучшей по экономичности и прочности, обладающей к тому же изящными формами, образовавшими стиль в стилях мировой сокровищницы.

В гордых лохмотьях стоит Патриарх, ослеплен кирпичами заложенных окон и, как Гомер, неудержимо влечет к себе скрытой новизной до сего дня [53].

XX

Вы думаете, что я считаю себя гениальным? Нет, я архитектор — и это то же самое, Архитектура ждет архитекторов, независимых от экспертов и свободных от денег.

Никакие теоретические институты не пояснят Архитектуры. Архитектура по-прежнему синоним таинственности.

Мы не прочь утверждать, что интерес-то в нашей профессии и

состоит именно в том, что существует ОНА. Мы не прочь видеть себя в красивой и почетной роли художника. Творить! Сколько в этом таинственного, чудного, беспредельно-заманчивого, любовно-прекрасного...

Если я действительно архитектор, то меня должны видеть тем, кто я есть,— я должен построить себе свой дом. И Анна Гавриловна — жена моя и мать наших горячо любимых детей — согласилась на жертву <...>.

Лично строить и только по-своему строить, да еще с огромным риском для благополучия своей личной семьи — этим верным стимулом настолько обостряется эмоциональный процесс, что легко приходишь к изумительным и неожиданным открытиям там, где обыденная наша привычка живет, как крот.

Отсутствие у нас средств заменилось обилием архитектурной фантазии;

независимое чувство уничтожило какую-либо зависимость от осторожности;

интимность темы открыла грандиозные перспективы нерешенных проблем жизни;

действительно реальная экономия делала девятиметровый пролет таким же опасным и не менее новым, каким была в свое время громада Флорентийского собора[54]. <...>

Нас посещают экскурсии из разных городов нашей Родины, члены нашего правительства, молодежь, приезжают из-за рубежа архитекторы. <...>[55]

Дом строился два года, с 1927-го по 1929-й, и находится под № 10 в Кривоарбатском переулке Москвы, в нем впервые в истории затронута архитектурой величайшая проблема одной трети жизни каждого из нас на земле. <...>

XXI

Великий город сонной архитектуры

Строился в 1924 году саркофаг, и, просидев над чертежами несколько бессонных ночей, я выехал с правительственной комиссией ВЦИК на завод бывш. Бромлей принимать готовую бронзу. Был летний солнечный полдень, я залез на высокую табуретку у токарного станка и тотчас заснул, сохранив сознание и слыша, как из далекой дали, детские голоса: «Ну пусть его поспит, мы подождем...»

Одну треть жизни человек спит. Если взять 60 лет — 20 лет сна; 20 лет путешествий в область загадочных миров без сознания, без руководства, касаясь неизведанных глубин, источников целительных таинств, а может быть — чудес, да, может быть, и чудес.

О написанном здесь все знают и проходят мимо. Я, один из вас, остановился над пропастью благотворных сил природы усиленного питания нас коротким, но крепким сном без наркоза.

В проекте 1930 года «Зеленый город» на огромной, богатой природы, территории площадью 88,85 кв. км близ Москвы мною запроектировано пять видов спален: физических (влажность, давление...), химических (ароматы лугов, полей...), механических (кручение, дергание, опрокидывание...), термических (жара, холод...), психических (шум листьев, морского прибоя, музыка, соловьи, гроза...).

Идея проекта забавила врачей, но в настоящее время медицина приближает свои методы к сну, как к целебному источнику... И я верю, что я не так уже далек от правды со своим проектом, что скоро к науке с техникой придут на помощь поэт и музыкант и завершат мою мечту построить СОНную СОНату [56].

XXII

«Постоянный комитет административного совета Пан-Американского союза по проектированию памятника-маяка Колумбу.
Дворец выставок.
Рим, Италия, 4 августа 1929 г.

Константину Степановичу Мельникову

ВОКС, Москва, СССР

Мой дорогой сэр.

Я хочу Вам дать знать, что Ваш очень современный и вдохновляющий проект привлек бо́льшее внимание, чем другие, на выставке в Мадриде. Жюри, однако, чувствовало, что он слишком механистический, чтобы присудить ему премию.

Выставка здесь должна быть открыта через день или два, и устройство экспозиции было целиком в руках Комитета итальянских архитекторов. Вам и Вашим коллегам будет интересно знать, что этот Комитет представил целую галерею для русской экспозиции и что Ваш проект занимает такое же видное место, как и другие.

Я хотел бы встретиться с Вами через некоторое время для беседы о современных архитектурных тенденциях.

Искренне Ваш

Технический советник А. Кельсей...» [57].

1929 год, идет 1969-й. Сорок лет я думаю и не пойму — почему мне отказали участвовать во втором туре Всемирного конкурса на такую тему, имеющую значение не для одних только американцев; имя человека, в честь которого назначен конкурс, принадлежит нам — европейцам [58].

Отсылая свой проект далеко за море-океан, я мысленно отлично видел, не видя, все проекты своих конкурентов и был уверен, что мой проект среди всех будет в единственном числе представителем стихийных сил <...>.

Перед крылатым чужеземцем дрогнули сердца судей, но восторг смешался с непониманием, слилось приветствие с испугом. Молнией пронесся луч слепой надежды. Так бывает — чем дерзостней проект, тем грознее стена препятствий и тем быстрей перерастает совесть у умников-экспертов в трусость. <...>

XXIII

Дописываются страницы, и — конец непокорному, и конец всему с титулом «Константин Мельников, архитектор». И конец бесконечному путешествию круговых залов с винтовыми ступенями.

Гости. Сколько их у меня! Я пытался подменить им словами то, что должно стоять перед глазами. Помогал своим словам блеском взгляда и хрипом порезанных связок. Я видел — помните, тогда? — Архитектура промывалась в слезах ожидающих глаз, обнажая наши души...

<...>

Проекты мои, без нажима автора, сами по себе, что старое вино, содержат опьяняющую силу, крепость — сорокалетние подвалы сохранили аромат и свежесть новизны и тайну...

Атом современный сжигает города, а тот — мой, по первому проекту, 1922 года — девиз Архитектуры узких улиц, где личность обрела себя — в царстве уважения, любви и преклонения [59].

Второй проект, 1923 года, — Дворец Труда; на конкурсе меня не заметили и не оценили мой «труд», завершающийся светящейся параболой хрустального зала, с упругим выносом на углу Театральной площади с Охотным рядом. За что же премировали на этом конкурсе, спрашиваю?

Третий проект — «Аркос» — третий конкурс. Что делать? И судьи, и участники — клуб без риска. Я подал два проекта разных стилей, но единой Красоты.

Четвертый проект, 1929 года, — запроектированы стальные, но без стали, четыре сорокаметровые дуги из воды — шипящие змеями, висящие в воздухе арками над головами удивленной радостью праздничной толпы. Фонтан — павильон Архитектуры без стен и крыши [60].

Пятый — чистая, непорочная любовь к городу сказалась у меня в 1931 году в проекте планировки и застройки Арбатской площади. Я желал распространить архитектурными лучами ту могучую силу Искусства, которая и в развалинах не умирает.

Шестой — «Колокольчики» — проект жилого дома для сотрудников газеты «Известия ЦИК и ВЦИК СССР» в Москве 1935 года. Искрою лучей прорезана застройка сквозь угол и щели корпусов, горят и светятся карнизы и лепестки балконов, открыт взор у всех живущих на город, на Архитектуру широких форм входа с воздушного угла с салонами и цветниками. Участок по улице Пушкина и линии бульваров пустует сегодня, 16 июля 1969 года.

Седьмой — Лужники — редкое по красоте сочетание: полуциркульный могучий изгиб реки, мощный по величине и ровный по форме полуостров Лужников и крутой и высокий берег Ленинских гор. Автором архитектуры здесь была сама природа. <...>

У меня, по моему проекту 1930—1935 годов: река — краса жизни — увеличена узорами бухт; в спиралях мостов заметнее разность высот, а людские потоки перетекают без усилий, круговым самодвижением [61].

Восьмой — Наркомтяжпром на Красной площади. Хочу видеть его осуществленным. <...> Перед видимой массой сооружения вынут грунт на 16 этажей — трудно вообразить, что показала бы нам такая неожиданная архитектура.

XXIV

В ГлавАПУ. Письмо к членам жюри конкурса проектов здания детского кинотеатра на Арбате (у нашего дома):

Честь архитектору блюсти вековые традиции государств, хранить им в архитектуре своих столиц свое столичное — Я.

Современные архитекторы теряют свою честь, устраняясь от тяжестей смелого творчества личности. <...>

Мода никогда не успевала за жизнью, и нельзя угодить ей, застраивая проходные дворы в Москве манекенами Мис ван дер Роэ [62]. Современные схемы планировок для строительства архитектуры несостоятельны своею одною целесообразностью.

А выход из этого наводнения от ложного моря самый простой, чрезвычайно знакомый, обыкновенный, родной и даже бескорыстный. Те же приемы и в той же новейшей технике в хрупких руках таланта преобразовываются в черты беспредельных тайн милой красоты. Не проветриванием наших легких занят город. Город — сейф архитектурных драгоценностей — величавостью выше всех высоких гор земли и красивостью выше всех прелестей цветущих ландшафтов природы. <...>

Напрасно лились старческие слезы, я богат и счастливее своих коллег. Ни у кого из них нет и не будет такого блестящего десятилетия (с 1922 по 1931 год) беспрерывных и бесчисленных откровений своего времени.

<...> А сейчас все в гостях у Архитектуры. Она ждет объявления войны унынию, войны имитациям, и чтобы взвился наконец желанный кубок за честь и мужество нашей эпохи, за авторов прошедших веков и будущих авторов будущей архитектуры.

Глава четвертая. ПОД НОГАМИ ТЕХНИКИ И С ШЕЛКОВОЙ ПЕТЛЕЙ ГРАФИКИ

Как бы техника ни кичилась,
ей никак не достичь того храма,
который она строит, и не перекричать
застенчивый шепот искусства.

Архитектурная графика возвеличивает
только себя и намертво сжимает нам
веки видеть архитектуру.

XXV

Утверждаю АРХИТЕКТУРУ, то есть нечто, рожденное моим счастьем, преобразующим:

давящую тяжесть — в игру мускулов,
громоздкость — в пышное благоухание,
людские привычки — в стадию первичных идей
и самую логику — в пластическое лицезрение.

В свою учебную пору, с 1905 по 1917 год, я целых 12 лет воспитывал в себе понятия о классических формах искусства, перерисовывал прекраснейшие произведения расцвета эллинского гения с орнаментов, голов, фигур. Рисовал в упоении чарующей красотой божественной идейной силы. Учеником проектировал в римско-итальянском стиле, получал высшие отметки «I[1]»...[63] А через пятьдесят лет, в 1962 году, для Павильона СССР на Международной выставке 1964—1965 годов в Нью-Йорке представил проект в переливах конструктивных сил небесной механики, невидимо, но прочно удерживающих конструкцию обоих перекрытий. Это и то — куски алмаза одной и той же породы.

Убежден, что глубина архитектурного произведения состоит в идее проекта, составленного на грани возможного.

XXVI

Сорок лет мы терзаем себя и архитекторов мира 20-ми годами. Несомненно, те годы знамениты тем, что наша страна несла в себе великую тайну. Ничто бы нам не мешало самодержавно нести заслуженный в архитектуре приоритет, если бы мы сами себя не прятали от созданных нами же светлых лучей архитектуры.

Кривую линию информации начал у нас в тех же 20-х годах журнал «СА» [64]. Он экспортировался за границу и, как единственный источник, служил эталоном для мировой общественности, скрывая от нее и умалчивая о многом из того, что сейчас возбуждает интерес к незабываемым следам пылких лет творчества. <...>

С 1922 года мой успех собственного стиля скоростным темпом ввел меня в зенит высших форм архитектурного искусства. Алый восход его десятками лет пылает на завоеванных высотах.

Все высокие арки уникальных событий у нас и за рубежом, как-то: 1-й Всесоюзный конкурс, 1-я Сельскохозяйственная выставка, 1-й саркофаг, 1-й Павильон СССР, 1-й Всемирный конкурс, 1-й фестиваль мировых имен — принадлежат мне, Мельникову [65], но печать — дар неба, и, на удивление фактам, забыто здесь ее небесное назначение. Монографиями Гинзбурга, Лисицкого, бр. Весниных и Леонидова [66] выданы авансом архитектурные патенты. Искать в пустынях графики архитектуру — софизм. <...>

Не ведал архитектуры Леонидов, его параллелепипед прямых углов — фигура инертных, глухонемых звуков, а шар еще того ничтожнее: без жизни ракурсов, и снизу, и сверху, и слева, и справа без перспектив — труп бессилия, но российская гордость мешала таланту побороть себя, чтобы уйти от самообмана графических иллюзий [67]. <...>

Среди конструктивистов, ни на кого не похожих и похожих сами на себя, приветствую Татлина [68] и Родченко. Что касается меня — я знал другое, и это другое — не один конструктивизм. Люблю личность, уважаю личность, берегу личность и услаждаю личность. Каждую догму в своем творчестве я считаю врагом, однако конструктивисты все в целом не достигли той остроты конструктивных возможностей, которые предвосхитил я.

XXVII

Фестиваль мировых имен

Однажды в наш век и всего только один раз были собраны на V Триеннале ди Милано на Международной выставке современной архитектуры и изобразительных искусств в 1933 году архитекторы: Сант-Элиа, Фрэнк Ллойд Райт, Корбюзье, Лоос, Мендельсон, Мис ван дер Роэ, Гропиус, Дудок, Гофман, Люрса, К. Мельников, О. Перре [69].

Миланский ареопаг показал, что все 12 маэстро изнежены легкостью побед на архитектурном фронте, что с ума сошедшая техника, ее новейшие приемы строительства, пока их новизна не сменится новой новизной, принимаются ими за архитектуру и что авто-

ры ее с великим достоинством заменяют в себе художника инженером.

<...> Кто же мы теперь? Техники? Если техники, то почему мы архитекторы? Но если архитекторы, то почему мы не художники? А если мы художники, то должны почувствовать в себе творцов. И какое же будет облегчение строительству — идти своей прямой дорогой и не путаться под ногами громоздкой колесницы техники.

Что получится, если я сам сяду за рояль? Звуки-то я извлеку, но с музыкой будет ли что путное, хотя рояль мой самый новый, «Стейнвей»? Ведает ли настоящий музыкант формулу сплава струн? И мне, настоящему архитектору, незачем знать стеновые панели <...>. Ввожу архитектуру в семью искусств, в этой благородной семье одна миссия: играть струнами человеческого сердца.

Как трудно мне защитить тебя, милая Архитектура, быть искусством.

«В сердце пирамид
Лотоса зерно
Мыслью занесло,
И взлетел гранит...» [70].

XXVIII

В 1925 году, закончив проект и отослав его на суд жюри, я вышел к столу и сказал семье: «Ну, дети, собирайтесь, мы едем в Париж». Утро мои предчувствия обратило в радость.

Не забуду своей встречи с Владимиром Григорьевичем Шуховым в 1926 году[71]. Я привез ему заказ на перекрытие Бахметьевского гаража, и что же? Вместо обсуждения дела он настойчиво усаживал меня на диван, а сам, восьмидесятилетний, стоя рассказывал мне о значении сомкнутых сводов русских церквей.

Инженерия действительно присутствует во всем своем архитектурном величии в памятниках старины, о ней с наслаждением пишут и Витрувий, и Палладио[72]. Но зачем мне, современному архитектору, писать о ней? Она давно отделилась от архитектуры и действует сама по себе, оставив ресторанам искусство цыган — доводить до слез окаменевшие сердца.

Восстановить «Махорку», Парижский павильон — наш дом сохранил для них их чертежи — ноты с музыкой трепета и мук наших чаяний.

Я еще не вижу опережений своих идей архитектуры и по части передовой техники. Поднять веки и открыть глаза зданию клуба имени Русакова, в нем зрительный зал трансформируется на 1 зал, на 1+1, 1+1+1, 1+1+1+1, 1+1+1+1+1, 1+1+1+1+1+1,

создавая зрительную интимность и непревзойденную четкость естественного звука[73]. В проекте маяка-монумента в честь Христофора Колумба ветровые конструкции выведены из статики и механизированы в виде откатывающихся крыл с 200-метровой высотой.

Устойчивость нашего семейного домика обеспечивается механической органичностью или вязкостью всех его частей. Высшая сверхиллюзорность кинематографа — будни перед театром; в моем проекте театра 1931 года стерты все грани заметного превращения реального в театральное: зрительный зал со всеми зрителями вращается к трем сценам различных систем оборудования.

XXIX

Из всего своего художественного мира я так мало построил. Поэтому, ввиду того бо́льшего, что осталось в моих проектах, я хочу дать свои пояснения, равные им, и тем сохранить самого себя в себе. Я ясно и твердо убежден в своей силе обладать Архитектурой, в ее неопровержимой сути искусства, но когда я представляю свой проект или даю объяснения к нему, я прихожу к выводу, что окружающие меня, враги мои, а также и немногочисленные други мои, те и другие никак не могут отделить искусство архитектуры от сопровождающей ее строительной техники.

То, что испытано мною, явствует, что Архитектура действенное искусство, но она не виновата в своем появлении в жизнь с миллионными тратами. Родившись у автора, она останется мертвой, задохшись от скаредного практицизма людей. И я задумался над сущностью жизни человека: великую среди искусств Архитектуру сопровождают страницы сомнений в ее существовании, и, что еще удивительнее, вместо наслаждения ее называют удобством.

Мои архитектурные предложения всегда находились в резкой противоположности с другими, и эта черта между моими и остальными предложениями проводилась абсолютно на всех конкурсах с моим участием. «Они и я»,— писал о себе Фрэнк Л. Райт.

Свои соображения, опробованные практикой, я охотно делил с живой средой в непосредственном с ней общении. Руководил с 1933 по 1938 год архитектурно-проектной мастерской № 7 Моссовета, вел учебные занятия. Работа в учебных заведениях шла вдохновенно и с взаимной любовью. Молодой организм по гибкости своей равен талантливой натуре. Очевидно, поэтому получалось так, что мое преподавание прерывалось — и во Вхутемасе и Вхутеине, Военно-инженерной академии, Архитектурном институте, в Саратовском автодорожном и в Московском инженерно-строительном. В настоящее время имею штатную должность профессора во Всесоюзном заочном

инженерно-строительном институте. Преподаю с 1919 года, но звание профессора утверждено в 1953 году[74]. <...>

XXX

<...>

Меня не заботит, если я не точен в термине «новое», однако легко берусь преподнести современности новое, которое для Архитектуры будет открытием. <...>

Считаю, что я близок к тому, чтобы оказаться впереди эпохи архитектурного стиля. Инструментами роскоши архитектуры у меня были ее элегантные слуги:

СИММЕТРИЯ вне СИММЕТРИИ.
БЕСПРЕДЕЛЬНАЯ упругость ДИАГОНАЛИ.
ПОЛНОЦЕННАЯ худоба ТРЕУГОЛЬНИКА.
НЕВЕСОМАЯ тяжесть КОНСОЛЕЙ.

<...>

Сгустки городов расползутся, и в центре миллионного города наступит мертвая тишина. Действуют линии сообщений, где наряду с железной дорогой автострада, в будущем по ней курсируют аэропланы на определенной высоте, низкой, как железная дорога, и без рулей управления.

Потом движение перейдет в землю, и в воздухе не будет ни одной машины. Неудивительно: при этаком ходе обнаруживаются новые станки печатания, произведения поэтов, музыкальные инструменты, сплавы формовки скульптур и чистые звонкие цвета красок живописи, дома без крыш, и летом и в лютый мороз голышом. Работать на севере, обедать на юге, отдыхать на западе, спать на востоке, хотя с увеличением удобств увеличение пользы для жизни нашей сомнительно.

Не оступись, современник, на тысячу лет вспять, будь сам по себе в своем веке и строй равные и также гениальные сооружения, не забывай, что все, что ты строишь, строится для счастья людей.

А может ли быть счастье без произведений? <...>

Если любовь превратится в ровное гладкое стояние, холодные лягушки займут первенство. <...>

Вселенная запусками спутников не приблизится — наоборот, будет еще необъятнее от ощущения наших с ней родственных связей. Самые точные представления о Вселенной остаются в искусстве.

Ближе нужно к земле, она родная мать, но дети ее бешеные, трезвых мало, и еще меньше благородных. Чем научнее (нахальнее), тем меньше становится на земле любви, слабеет сила красоты,

замирают искусства, чахнет природа лесов, полей, аромат нежных ее цветов и свежего блеска бодрых лучей восхода <...>.

XXXI

Я полагаю так, что искусство, творчество, художник, рожденный художником по неизвестной нам причине, которую мы не знаем и не можем знать, но от которой исходит луч, освещающий нам душу красотой,— вот начало и конец настоящему произведению архитектуры. Законы ее вечные и не зависящие ни от времени и ни от общественного устройства людей, их благосостояния и их культуры.

Нерукотворное необъяснимо. Объясни это, добейся этого объяснения — и жажда жизни, жажда любви к жизни исчезнет. Заниматься таким подкопом не только не нужно, не только вредно, но абсурдно, и думать об этом и желать этого — величайшее святотатство. Творчество — тайна, и как бы красноречиво мы ее ни объясняли, она не объяснится и навсегда останется тайной, к нашему счастью.

ТВОРЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ

2 ОТ МАСТЕРСКИХ ПРОФ. ГОЛОСОВА И МЕЛЬНИКОВА О МЕТОДЕ ПРЕПОДАВАНИЯ АРХИТЕКТУРЫ НА ФАКУЛЬТЕТЕ ВХУТЕМАСА [1]

[1921—1923 гг.]

Отличие вуза от других способов образования состоит в том, что вуз имеет научно обоснованную программу обучения.

Художественный вуз не исключается из этих правил.

То же и архитектурный факультет Вхутемаса.

Научной программой будет та, которая воспринимается исключительно мышлением.

Такой характер программы не меняется и для художественного вуза, а также и для архитектурного факультета Вхутемаса.

3 ЛОЗУНГИ МАСТЕРСКОЙ «НОВАЯ АКАДЕМИЯ» [1]

[Между 10 и 15 ноября 1923 г.]

Верный признак

архитектуры НОВОЙ —

— *никакого* повторения форм <и>

— *сплошное* повторение градусов восприятия <воздействия> архитектуры СТАРОЙ.

<...>

Пусть архитектура веков докажет тебе, что твое начинание имеет кровную связь с ней.

Академисту — трафарет закон.
Обмасцу — макет.
Нам — $\frac{\text{применение}}{\text{содержание}}$ того и другого.

Ни одной формы архитектуры СТАРОЙ, но все градусы, ее вдохновлявшие на постройку.

<...>

Закон воздействия художественной формы — вечен, как в прошедшем, так и в настоящем. Отсутствие его в новом приводит к декадентству.

Применение старых форм — подражание.
Без принципа старого — новая форма — декаданс.

Истинное творчество — преломление форм <мира> через шлифованный (метод) алмаз (принцип).

метод — интуиция: ФОРМЫ.

у академиста — КОНЕЦ (синтез)
у обмасца — НАЧАЛО (принцип)
у нас — ЦЕЛОЕ (принцип + синтез).

Только то Новое ново, когда Старое *известно:*
Познай старое — узаконишь новое.
Без старого — все новое — декадентство.

4 НАКАЗ АРХИТЕКТУРНОГО ИЗУЧЕНИЯ ПО ПРОГРАММЕ МАСТЕРСКИХ «НОВАЯ АКАДЕМИЯ» [1]

[Ноябрь 1923 г.]

Последовательное усвоение <новых> объемных форм. <...>

1

Архитектурное построение есть рассмотрение одного и того же объема в пространстве с различнейших точек его усвоения.

Архитектурные исследования есть применение усвоенных методов изучения на лучших памятниках архитектуры. Композиция, как упражнение в добытых опытом принципах с исследовательскими доказательствами, есть достижение к согласованию творческой интуиции с поставленной задачей.

Добытый опытом принцип, подкрепленный исследовательскими доказательствами.

Итак, от принципа, через доказательство, к упражнениям, от упражнений — к художественному творчеству.

Графа архитектурных построений

Совокупность восприятий от объема в пространстве есть архитектурная масса.

Характерные восприятия архитектурных масс следующие:

Куб, имея равенство осей, уравновешен во всех частях (статичен, статика). [Ил.]

Два куба, поставленных на горизонтальную плоскость, слагают оси, параллельные плоскости (движение горизонтальное, динамика). [Ил.]

То же — перпендикулярные плоскости (движение вертикальное, динамика). [Ил.]

И перпендикулярные и горизонтальные (движение смешанное, динамика). [Ил.]

Стоящая рядом другая масса воздействует на восприятие куба (соотношение масс, пропорции). [Ил.]

По фактуре определяется абсолютная величина куба (масштабность). [Ил.]

Управление движением приводит к элементизации куба (ритм).

Ритм <воспринимается абсолютно как движение>. <Ритм — движение статичных форм.> [Ритм] управление движением. [Ил.]

Логическая основа построения объемов воспринимается одинаково как горизонтальными, так и вертикальными проекциями (конструкция).

Закономерные геометрические объемы воспринимаются как законченные самостоятельные организмы. Самодовлеющими из них есть тела вращения по вертикальной оси.

Систематизация пространства между объемами создает органическую связь между объемом и пространством (организм) [2] <приводит к подчинению объема пространству>.

Графа архитектурных исследований

Архитектурный памятник прошлых времен рассматривается как объем в пространстве [3].

5 ПОСТРОЕНИЕ ПРОГРАММЫ КУРСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ ДЛЯ МЕТАЛЛООБРАБАТЫВАЮЩЕГО ФАКУЛЬТЕТА ВХУТЕМАСА [1]

[1924 г.]

Назначение предметов, конструируемых на факультетах, таковое, что помимо отправления ими утилитарных функций они по сво-

ей форме должны быть художественно обработаны (например, чернильница, реклама, дверная ручка, витрина, табачная упаковка, колонна, люстра и пр.).

Если полагать, что эстетическая форма будет зависеть от пропорционального учета действующих факторов, то одним из них явится высокая прочность металла, допускающая при конструировании применение полых объемов. Поэтому классификация форм должна быть использована и в художественном отношении.

Исходя из тех же достоинств металла как строительного материала (жесткость, экономия массы и веса), следует учесть в художественной форме резкое и выпуклое действие при конструировании из металла законов статики и строительной механики (архитектурное оформление вещи).

Имея в виду подготовку по общим художественным дисциплинам на Основном отделении, настоящий курс имеет целью — обучение МАСТЕРСТВУ художественного творчества (синтез) на основе следующих положений:

1. Конструируемая вещь должна быть утилитарна и выполнять назначенную ей функцию.

2. Металл применяется в системах, диктуемых статикой и строительной механикой.

3. Согласование первых двух положений ведется в геометрической четкости и пропорциональности объемной формы.

Программа делится на три раздела, причем усвоение мастерства проводится на решении реальных задач.

<Добавление: В силу широкого использования металла в современном строительстве программой предусматриваются помимо заданий на конструирование вещей мелкой индустрии задания по гражданскому строительству (части сооружений)>[2].

Современное строительство, стремясь к экономному использованию архитектурного пространства, часто применяет в своих сооружениях не только металлические скрепы, но заменяет целые части здания металлическими системами.

Не имея выработанных художественных форм, металлическая архитектура или остается в том голом виде, как требует устойчивость и прочность системы, или декорируется (закрывается) другим материалом. Такая маскировка, сколько бы она ни была удачна сама по себе, всегда будет антихудожественна в архитектурном отношении.

Конструирование же из металла только на принципах строительной техники не исчерпывает всей возможности полного оформления вещи — поэтому, в целях достижения художественного облика вещи из металла, следует создать специалиста-художника, ко-

торый умел бы из природных свойств металла извлечь его художественную обработку.

6 ПРОГРАММА ТЕХНИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ НА МЕТАЛЛООБРАБАТЫВАЮЩЕМ ФАКУЛЬТЕТЕ ВХУТЕМАСА[1]

[1924 г.]

В целях обогащения знаниями предметов, имеющих полезное отношение к мастерству конструирования, следует уметь передавать их в скорой и ясной зарисовке.

Основа технического рисования должна состоять в развитии оптического восприятия от предмета как действующего организма, поэтому простое срисовывание с натуры видимых форм, хотя бы с соблюдением их пропорциональной зависимости, не даст представления о внутренней структуре предмета.

С другой стороны, производить детальный обмер предмета, с тем чтобы потом воспроизвести его в проекционных чертежах, не всегда бывает возможным. Это лишало бы познания многих необходимых вещей, а кроме того, такой способ и сложен и не дает картинного впечатления от предмета.

Получить навык подмечать и быстро зарисовать характерные особенности данного предмета возможно лишь при условии ознакомления с существующими способами передачи графического искусства, а потому программа устанавливает следующее:

1. РИСОВАНИЕ С НАТУРЫ предметов, имеющих отношение к циклу заданий, конструируемых на факультете. Классные занятия разбора данного предмета и фиксация его частей и целого на бумаге углем или карандашом с частичным применением перспективы — 3 работы.

2. ОБМЕР С НАТУРЫ и выполнение его в проекционных и аксонометрических чертежах — 2 работы.

3. Применение первых двух приемов на зарисовках предметов, находящихся или в движении, или в условиях невозможности подойти к ним, или в отсутствие времени для детального ознакомления с ними — 10 работ.

Придавая последней части главенствующее значение, количество работ по ней удвоено, и для усиления остроты значения ее предполагается устройство уличных прогулок, экскурсий по заводам, а также часть зарисовок должна быть выполнена при практических работах в каникулярное время.

7 ИНТЕРВЬЮ ЖУРНАЛУ «ЛЕ БЮЛЬТЕН ДЕ ЛЯ ВИ АРТИСТИК»[1]

1925 г.

Ко времени Октябрьской революции я уже закончил высшее образование и был весь напичкан классицизмом в духе Палладио.

Большевистская революция потрясла не только учреждения, но и умы. Ее влияние не замедлило сказаться и на художественной среде; революция требовала нового образа мысли и невиданных доселе способов выражения. И дело вовсе не в том, что правительство враждебно относилось к искусству прошлого. Наоборот, произведения искусства были окружены вниманием и заботой, художественное наследие сохранялось полностью, до мелочей, и нет другой страны, где бы так бережно содержались музеи. Но, может быть, именно благодаря этой заботе у молодежи и сложилось впечатление, что все искусство былых времен раз и навсегда расклассифицировано, расставлено по полочкам, набальзамировано и замуровано в витринах — короче, отжило свое; и даже явления совсем недавние, те, что вчера еще ошеломляли своей дерзостью, на наших глазах как бы засушивались, превращаясь чуть ли не в археологические древности. Такому сдвигу сознания способствовали и перемены в политической жизни, и преображение нравов, которые с удивительной легкостью приспосабливались к новизне. Мир облачался в новые краски. Я не судья своим произведениям и произведениям своих товарищей. Но я убежден, что никогда еще социальные условия не были столь благоприятными для расцвета искусств.

— Это общие соображения. Не могли бы вы теперь более подробно рассказать о парижском павильоне? В чем его основная идея?

— Эта стеклянная коробка не есть плод абстрактной идеи. Меня вела за собой сама жизнь, я приспосабливался к обстоятельствам. Прежде всего я исходил из расположения доставшегося мне участка — участка, окруженного деревьями: надо было, чтобы мой домина резко выделялся среди их беспорядочной массы цветом, высотой, искусным сочетанием форм. Мои средства были весьма скудны: это ограничивало выбор материалов. Я хотел, чтобы в павильоне было как можно больше воздуха и света: таково мое личное пристрастие, но, я думаю, оно отражает устремления всего нашего народа. Проходя мимо павильона, не каждый заходит вовнутрь. Но все так или иначе увидят, что выставлено в моем павильоне, благодаря стеклянным стенам и лестнице, раскрывающейся навстречу толпе, проходящей сквозь павильон, и позволяющей к тому же обозреть весь его сверху. Что же касается возвышающихся над ней перекрестных диагональных плоскостей, так пусть они разочаровывают любителей плотно закупоренных крышек! Крыша не хуже любой другой: она сложена так, чтобы пропускать воздух и защищать от дождя, с какой бы стороны он ни хлестал.

— Но не кажется ли вам, что обилие стекла и эта странная кровля делают ваш павильон чересчур уж легким?

— Не станете же вы утверждать, что вы предпочли бы что-

нибудь более тяжеловесное. И зачем же зданию временному по своему назначению придавать ложные атрибуты вечности? Мой павильон и не должен простоять так же долго, как Советы; достаточно того, чтобы он додержался до закрытия выставки. Короче говоря, четкостью цвета, простотой линий, обилием воздуха и света этот павильон, необычность которого может нравиться или не нравиться, схож со страной, откуда я прибыл. Но не подумайте, бога ради, что я намеренно соорудил символ.

8 ИЗ ИНТЕРВЬЮ ЖУРНАЛУ «АКАДЕМИСК ТИДСКРИФТ» [1]

1925 г.

<...> «Ренессанс был статичным. Если бы он мог двигаться, он бы хромал на обе ноги, не так ли? Наш век динамичен — вот что говорит Татлин, вернувшись домой, и некоторые люди думают, что он прав». Он [Мельников] тащит меня за собой дальше, и я следую, слегка изумленный его открытым ребячливым стремлением показать что-то совершенно постороннему человеку, который навязался ему всего пять минут назад. Наконец, мы оказываемся перед моделью Монумента Коммунистического Интернационала Татлина. «Наш век динамичен. Татлин делает спираль символом современности. Два стеклянных цилиндра внутри металлического каркаса могут вращаться. В них расположены в определенном порядке залы собраний и торжеств. По замыслу этот проект будет 400-метровой высоты. В Москве Татлин уже построил 20-метровую модель». Модель, стоявшая перед нами, имела около четырех метров [2].

Я смотрю на Мельникова, который все время улыбается с несколько детским, извиняющимся и в то же время сверлящим взглядом, затем говорит очень громко, настойчиво, на не вполне безупречном французском языке, так что многие люди оборачиваются:

«Эйфелева башня имеет только 300 метров высоты, и она была построена, чтобы служить украшением всемирной *выставки»* [3].

9 АРХИТЕКТУРА. ЛЕКЦИЯ В ТЕХНИКУМЕ КИНЕМАТОГРАФИИ [1]

16 ноября 1926 г.

Определения: a) архитектура — стиль; b) архитектура — конструкция; c) архитектура — пространственное искусство. Архитектура = a + b + c.

Первое определение самое распространенное и самое ошибочное, так как стиль при этом понимается как скульптурное украшение частей здания.

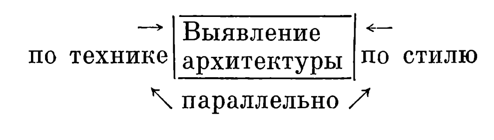
Конструктивное течение трактует архитектуру как производную от строительного искусства, то есть архитектуре вменяется в обязанность знать конструктивные приемы; так, например, братья Пер-

ре[2] во Франции конструируют, как инженеры, и всю конструкцию сооружений ведут сами.

Архитектура есть объемное пространственное искусство. В широком смысле значения архитектуры эти определения служат лишь предпосылками.

Я утверждаю, что архитектура существует как строительное ремесло, и лишь развитие строительства дает ту форму, которая называется архитектурой.

Поскольку инженерия опирается на математику, которая несовершенна, а еще совершенствуется, постольку инженерия не даст точных ответов на строительство; следовательно, инженерия не даст и архитектуры[3].



<...>

10 КИНО И АРХИТЕКТУРА[1]

25 ноября 1926 г.

Есть ли сходство в прошлом?

Одно *и* *Другое*

Мчащийся поезд, бегущие фигуры, погони, преследования — в первых кинолентах.

Одушевленная плоскость уже доставляла удовольствие.

Зритель поражался умением кино точно передавать движение, поэтому начало кинокартин основано на жанре улицы с Пинкертонами и романов с револьверами.

Подонки кулис кривляются на экране — рот не раскрывался, а разевался, не смеялись, а хохотали, не ходили, а прыгали, и все действие не шло, а мчалось, «как в кино»[2].

Средством выражения нового

Неподвижное и монолитное — начало архитектуры.

Тысячелетиями сохраняется одна и та же форма.

Конструктивная система балок Ассирии выполняется в камне без изменений.

Греция сохраняет весь примитив архитектуры. Увлеченная философией эстетики, она только украшает закаменелую конструкцию Египта. Волшебные чары классических пропорций, как разлитая в природе любовь, отвлекают от цели совершенствования самого предмета. Вековые подражания служат тому доказательством.

Рим первый сдвинул камень из

искусства, как в пору детства, служил его примитив — *движение*.
Первую эпоху кино, эту скачку начинают нагружать тяжестью... Двенадцатиактовыми драмами. Коварная любовь демонстрируется часами и даже днями до изнеможения.

равновесия и получил новую форму конструкции. Тяжесть архитрава сменилась мелким клином большого пролета. Пантеон, аркады Колизея и виадуков свидетельствуют об изобретении свода.
Готика развила и составила песню сводов. Как кадры в киноленте, своды готики — ритмически, как живодейство — развертываются перед зрителями.

Архитектура в исканиях выражения своей силы создала механику и в частях сооружений считается теперь с движением механических сил. Чем точнее учитывается это движение конструкцией, тем легче и кинематографичней получается форма.

Для кино нужно остановить внимание на неподвижном, чтобы ощущать движение. Кино в своей природе таит движение, и чем меньше его будет на экране, тем сильнее будет его выражение.

Первый сдвиг в киноприроду зародился в Америке, там, где оно зародилось вообще. Бестер Кейтон[3] — без улыбки комик и совершенно выглядит идиотом, проделывая великолепно обдуманные трюки. Минимальное действие в кино смело насыщает всю форму зрительных ощущений.

Отсюда и из всего приведенного следует:

Для кино	*Для архитектуры*
I — по характеру:	
Подвижность	Неподвижность
II — по развитию:	
Халтурная эффектность	Строгая утилитарность
III — по совершенствованию:	
Стремление к мощности	Стремление к легкости

В своих достижениях оба искусства будут дополнять друг друга, и их совместная работа может создать невиданную до сего времени силу художественного воздействия на человека.

11 [ПРЕДИСЛОВИЕ К МОНОГРАФИИ О ТВОРЧЕСТВЕ Р. МАЛЛЕ-СТЕВЕНСА] [1]

10 сентября 1930 г.

На Ваше письмо от 13 августа сего года с запросом дать мнение о произведении архитектора Роба Малле-Стевенса. — Вот оно:

«Не успели авторы еще издать своих произведений, как молодое лицо Архитектуры свело гримасой.

Новое быстро фальсифицируется; создается среда, которой реклама заменяет голову и талант.

Понятно, что трудность узаконений найденных авторами форм Архитектуры сопровождается «сотрудничеством» всевозможных достижений, вроде домов на колоннах, пандусов вместо лестниц, консолей и прочих новинок, существовавших еще в первобытное время. Все это, очевидно, нужно для того, чтобы хоть как-нибудь высунуться и быть современным, и, действительно, современная черта этих современников — не стесняться, вплоть до возможности выдавать за свое чужое произведение.

Это беспардонное присвоение — факт, устанавливающий, что ценность работы новатора — реальная ценность, что создаваемые им образы верно отражают всю революционность идей Архитектуры нашей эпохи, которая, будучи сорвана дерзкой смелостью с бесконечного пути имитирования, теперь резко обозначилась и посвежела.

Я с истинным удовольствием воспользуюсь здесь случаем, чтобы засвидетельствовать значение работ, принадлежащих Малле-Стевенсу. Его искусство, насколько мне известно по личному пребыванию на Международной выставке в Париже, ярко и в единстве выделялось среди своих соотечественников, реакционно поддерживающих блестящий шик Парижа. Геометрическая четкость формы, логическая конструктивность, систематизация света и объемов автором отданы на обслуживание пропорций целого и противопоставлены присущей модерну роскоши [2].

В СССР творчество Р. Малле-Стевенса мало известно, и, в целях догнать потерянное, мною будет сделано предложение Комиссии по организации постройки рабочего Театра имени МОСПС в Москве — заказать проект этого грандиозного театра представителю передовой французской Архитектуры Робу Малле-Стевенсу» [3].

12 [ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ МОСКОВСКОГО ОТДЕЛА КОММУНАЛЬНОГО ХОЗЯЙСТВА О РЕКОНСТРУКЦИИ МОСКВЫ] [1]

1930 г.

<...> Транспорт

11. Какова должна быть роль железнодорожного, водного, автомобильного, воздушного, трамвайного, автобусного, метрополитенного, пешеходного и других видов транспорта во внутригородском и внешнем обслуживании Москвы?

12. Как должна располагаться на территории города транспортная сеть; в частности, целесообразны ли глубокие вводы железной дороги для пассажирского и товарного движения, централизация пассажирского транспорта в одном центральном вокзале, вывод сортировочных и товарных станций за пределы города, в каком месте желательно устройство Московского порта и аэродромов? <...>

Архитектор Мельников (Аснова):

Для связи с внешним миром, а также и для разгрузки-выгрузки железнодорожное сообщение доводится до кольца «А», по которому (между А и Б) равномерно располагаются вокзалы и крытые станции трамвайно-автобусных линий. В этом же окружении размещаются аэродромы и гаражи. За кольцом к центру города ни трамвайного, ни автомобильного движения нет. Связь с центром города вокзалов и других центров передвижения происходит по проложенным на существующих магистралях движущимся тротуарам.

Намеченное обслуживание средствами передвижения в целом аннулирует устройство метрополитена[2].

<...> Общие требования к схеме Москвы

30. Необходимо ли старую Москву (в кольце «Б»):

а) перепланировать по другой схеме,

б) превратить ее в замкнутый центр с развитием городов-сателлитов (спутников),

в) дать направление для развития города в другую сторону,

г) оставить старую радиально-кольцевую схему. <...>

Архитектор К. С. Мельников (Аснова):

Система существующего плана Москвы имеет строгую четкость и ясную централизацию ее обслуживания, поэтому нет необходимости менять основу плана.

В условиях темпа развития существующего строительства следует считать, что дальнейшее развитие города по этой схеме нежелательно; будет правильным остановить Москву в пределах Окружной железной дороги и теперь же перенести ее развитие — может быть, тоже в виде лент-колец — за пределы зеленой прослойки.

Указанное кольцо расширяется (примерно до 300 м), образуя как бы кольцевую площадь для парадов и народных шествий.

Намечаемый план переустройства незначительно касается самой Москвы, а потому есть уверенность в его быстром выполнении, а именно: теперь же, в первую пятилетку[3].

13 [КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ НА КАФЕДРЕ АРХИТЕКТУРЫ ВОЕННО-ИНЖЕНЕРНОЙ АКАДЕМИИ][1]

Первая лекция

14 апреля 1932 г.

В своих занятиях мы говорить будем мало — мы должны будем больше работать. На практических занятиях мы скорее и правильнее будем понимать друг друга и, работая совместно, нам будет легче наш предмет усваивать. АРХИТЕКТУРА или ее часть есть такой

предмет, у которого, возможно, не существует границ для создания эффектов в грандиозном социально-плановом строительстве. И я признаюсь, что во многом этот предмет будет для меня так же нов, как и для вас.

Мы сегодня встречаемся в первый раз. Как лучше нам ознаменовать эту встречу? Я воспользуюсь тем, что у меня на руках есть вступительная беседа, составленная кафедрой, и она напечатана — следовательно, ее можно прочитать, затратив на это минимум времени, чтобы не говорить с вами об общих местах предмета — это достаточно хорошо изложено здесь, в этой напечатанной беседе. А сейчас мне хочется сразу говорить о роли вашей специальности. Времени для разговоров у нас мало, да к тому же мне, как архитектору, непривычно говорить. Поэтому я возьму один момент или, самое большее, два, вырванных из самой жизни.

Нас может интересовать, какое значение может иметь архитектура в этих моментах? Если допустить, что проектирование может обойтись без архитектуры, то это предположение никак не может быть правильным хотя бы потому, что за архитектурой признается всеми <...> право ведать внешним оформлением сооружений — почти всегда для проекта приглашаются архитекторы для прорисовки фасадов. Значит, архитектура нужна и в промстроительстве, хотя бы на такую чисто украшательскую роль.

Но может ли архитектура помириться с таким существованием в промстроительстве? Если бы это так было, то я скажу прямо — незачем вам ее изучать, а я бы не пытался тащить вас на такую жалкую роль. Я скажу так: я бы не помирился, если бы [даже] мне сказали, что помимо такой роли она еще способствует нахождению более рациональной формы сооружений. Я и с этим, явно положительным, значением архитектуры в промстроительстве все равно не помирился бы — я буду доволен архитектурой в промстроительстве только тогда, когда архитектура меняет, рационализирует самый технологический процесс производства. Возможно ли это? Давайте в этом очень интересном моменте и разберемся.

Посмотрим, как обстоит дело со строительством объектов? Завод, или фабрику, или какое-либо другое сооружение строят по чертежам. Поэтому под объектом мы здесь будем все время подразумевать проект: каков проект, таково будет и сооружение. Теперь посмотрим, как и кем составляется этот проект.

По сегодняшний день дело с проектированием фабрично-заводских сооружений обстоит <...> очень просто: проектируют такого рода объекты специалисты от промышленности, для которой возводится данное сооружение. Выделяется для этой цели тот инженер-производственник, который наилучшим образом знает свое про-

изводство. Ему, как никому другому, известно, что нужно для данного производства построить, и потому спокойно и уверенно он приступает к планированию своего производственного хозяйства как внутри корпусов, так и на отведенном под застройку участке земли.

В этой совершенно самостоятельной проектировке все-таки следует отметить, что, несмотря на такой объект, как промстроительство, архитектура не совсем игнорируется: к ней обращаются за следующими сведениями и участием в проектировании: это — конструкция сооружений и выбор строительных материалов. И, может быть, иногда для пластических целей дадут прорисовать фасады архитекторам.

Свое сообщение я буду выражать графически. Вы возьмите карандаши и постарайтесь также записать, не для памяти, нет (так как то, что я собираюсь вам сказать, вы запомните и без того и, может быть, на все время вашей деятельности), а потому, что архитектор должен любить представлять свои мысли образно.

Под свое внимание мы возьмем, конечно, самое основное, самое главное:

1) Вы призваны обслуживать нашу промышленность. Изобразим ее.
2) Так как мы будем изучать архитектуру и ее значение для промстроительства, то изобразим и ее.
3) Предметом нашего внимания будет объект промстроительства.
4) Как я уже говорил, его проектируют сами специалисты производства.
5) Связь промышленности с архитектурой происходит по линии конструкции, стройматериалов и пластических форм (внешняя красота). [Ил.]

Так проектируется объект.

Теперь нарисуем самый объект. Рассмотрим дело с точки зрения интересов объекта.

Там я наметил схему, как создается объект в его проектной части, а тут я покажу самую природу объекта: из чего он состоит и что нужно ему для его осуществления.

Каждый объект проектирования, в том числе и объект промстроительства, должен включить в себя следующие элементы содержания (возьмем основные из них):

1) Прежде всего технологический процесс *, то есть то, во имя чего строится все сооружение.

---

* Под технологическим процессом следует подразумевать помимо специального также и другие — контрольно-хозяйственные, бытовые и прочие [функции].

2) Потом конструкция и материал.
3) Все это заключить в объемную форму.
4) Этот объем поставить на площадку.

Выпишем эти части отдельно:

1) Технологический процесс
2) Конструкция и материалы
3) Объемная форма
4) Пространство

Теперь для сравнения вообразим, как протекает проектирование, скажем, такого объекта, как больница. [Ил.]

В данном случае технологический процесс находится в ведении доктора-врача. Ну а кто проектирует?

Доктор? Нет, никогда это не делалось. Здесь проектирует другой специалист — архитектор.

Так же обстоит дело с жилым домом и с целым рядом других объектов, где проектирует архитектор, и никому в голову не приходило, чтобы (заставить доктора проектировать больницу, а квартиранта — дом и т. п.) было иначе.

Запишем, что остается у врача и что остается у архитектора.

Больница		Промстроительство	
У производственника	У архитектора	У производственника	У архитектора
1) Технологический процесс	2) Конструкция и материалы 3) Объем. Форма 4) Пространство Здесь большая часть, т. е. весь проект	1) Технологический процесс 3) Объем. Форма 4) Пространство Здесь большая часть, т. е. весь проект	2) Конструкция и материалы

Получили разные шкалы. Расхождение по третьему и четвертому пунктам, то есть: *Объем, Форма* и *Пространство.*

Где же верно и где неверно?

В данный момент нас интересует объект по промстроительству. Его метод проектирования мы и посмотрим.

Если эта шкала правильная, то врачу следует поручить проектировать больницу, шоферу — гараж и, наконец, квартиранту — дом. Однако установлено, и никто не оспаривает, что для перечисленных объектов проекты составляются специалистами-проектировщиками. И в самом деле: высокой квалификации инженер, построив-

ший корабль, однако, может не уметь управлять им. Это учтено, и давно создан другой специалист — капитан, который стоит в технических знаниях гораздо ниже инженера, и все же ему, капитану, вверяется судьба как самого корабля, так и находящихся на нем.

Убедить, что в проектировании даже таких тем, как завод,— когда проектирование его доходит до выявления геометрических объемов сооружений и распределения этих объемов в пространстве,— нужен другой специалист, умеющий думать объемными образами, и есть наша цель.

Такими специалистами, капитанами по промстроительству вы и должны быть. Но чтобы успешнее завоевать командные высоты, мы должны будем изучить эти спорные пункты ОБЪЕМА, ФОРМЫ и ПРОСТРАНСТВА.

Конспект дальнейшего продолжения лекции:

1) Демонстрирование проекта, составленного производственником.

2) Демонстрирование проекта того же объекта, составленного архитектором.

Указать, как легко достичь результатов, если знать подлежащий изучению предмет.

Рассказать анекдотичность результатов проектирования данного, демонстрированного проекта. Зачитать протокол Научно-технического совета машиностроения и металлообработки [2].

Еще раз указать, что будет изучаться.

Вторая лекция

[Апрель 1932 г.]

Указать, что в первой лекции говорилось о значении архитектуры в промстроительстве. У кого есть вопросы? При ответах указать, почему жалка роль архитектора, приглашенного прорисовать (украсить?) фасад. Сказать, что сама по себе украшательская (декоративная) деятельность есть *великое искусство,* трудное, требующее больших дарований, но в промстроительстве [это] *унизительная роль.* Взять пример с объектом прошлой лекции, нарисовать фасад и проходные ворота. Если указать производственнику на них, он скажет: «Нам не до фасадов, у нас-де дело посерьезнее. Свое производство я менять не буду в угоду вам. Нам ворота здесь нужны, и все тут». Спрашивается, как же можно украсить кривое лицо? Ни пудрой, ни завивкой тут не поможешь — все равно останется кривое, так и с этим фасадом — это заплата на новом кафтане.

Далее вернуться к просмотру материала: средние века, Италия и, наконец, Новое — железо Эйфелевой башни и железобетон Монье [3].

Теперь займемся собственно архитектурой. Указать, какую роль занимает геометрия в этой сложной дисциплине — «Архитектура».

Показать ряд снимков со зданий.

Потом АНАЛИЗ ФОРМ:

I. Изображение и представление. [Ил.]

Что это изображено? Это может быть: линией, плоскостью, объемом. [Ил.]

a) Квадрат, треугольник, круг.

Первое впечатление архитектора: куб, пирамида, шар.

b) Куб, параллелепипед, основание пирамиды, равносторонней и удлиненной.

II. Геометрия и архитектурное назначение. [Ил.]

Куб — прямоугольный параллелепипед, у которого все стороны равны,— это определение геометрии.

Тот же куб, но в представлении архитектуры:

Во-первых: фигура безразличной формы, имеющей объемную симметрию.

Во-вторых: весьма компактный объем, вмещающий максимум пространства при минимальных ограждениях.

III. Деформация куба [Ил.]

1) куб, 2) параллелепипед торцевой, 3) то же — фронтовой, 4) то же — вертикальный (стройный), 5) то же — вертикальный (сплющенный). [Ил.]

Какие еще? (Ромбические.) Дать самим нарисовать.

IV. Изменения представления в величине и в форме объемов.

a) Величины: Нарисовать сначала равные кубы. [Ил.]

b) Формы: Все это один и тот же куб, 2-й с повышенным, 3-й с пониженным горизонтами. [Ил.] 2-й приплющенный, 3-й стройный. [Ил.]

V. Какие фигуры геометрии [Ил.]

1) куб, 2) цилиндр, 3) пирамида, 4) конус, 5) шар.

Вариации: 1) параллелепипеды, призмы, 2) полуцилиндры, 3) полушарие, четверть шара. И другие — нарисовать какие (сечением).

VI. Геометрия и архитектурная конструкция (влияние форм на жесткость). [Ил.]

1) Первоначальное положение (плоскость) — неустойчивое.

2) Второе — угольник — уже жесткость, но нет устойчивости в обратном направлении.

3) Объем — полная жесткость и устойчивость. [Ил.] Более экономичная форма опоры. [Ил.]

Если нужна опора и, скажем, отпущен для исполнения материал, в количестве, следующем по расчету. Отпущенный материал

мы, скажем, сковали паровым молотом в колонну требуемой по чертежу высоты. Если мы сделаем только это, то колонна наша, поставленная на место назначения, может рухнуть. (Рассказать [случай] с заказом чугунных колонн.)

VII. Геометрия и архитектурная экономия (экономия материалов и экономия от удобств).

[Экономия] материалов:

Прямая связь архитектурного изучения геометрии с экономическим эффектом.

Задача состоит в том, чтобы <...> площадь пола была бы окружена минимальным периметром стен.

Требуемая площадь, скажем, 1600 кв. м. Высота — величина постоянная <...>.

Возьмем параллелепипед <...> квадрат <...> и цилиндр[4]. <...>

Итак, по трем вариантам периметр составит соответственно 200 м <...> 160 м <...> 140 м <...>. Совершенно реальная экономия от [формы] объема[5].

[Экономия от удобств:]

Наибольший же эффект экономии дает удачный выбор подходящей формы объемов для производственных процессов (удобства). Указать на ткацкий корпус и «Махорку»[6].

Об этом мы [будем] говорить во все время наших занятий, и вам об этом придется говорить во все время вашей деятельности.

Лекция последняя (перед началом композиции)

[Апрель — май 1932 г.]

Вы сейчас стоите перед самым интересным моментом вашей работы, перед моментом композиционного творчества. Но если этот момент интересен, то он в то же время труден и ответственен. Поэтому я предлагаю напрячь все ваши силы <...>. Имейте в виду, что в дальнейшем ваша работа будет легче и не потребуется такого напряжения.

Как приступить к композиции?

<...> Не зарисовывайте то, что я буду рисовать. Вы лучше сосредоточьте ваше внимание на том, чтобы лучше усвоить. К тому же я не совсем удачно иногда выражаюсь — мы, архитекторы, отвлекаемся при разговорах блеснувшим перед нашими глазами образом.

Ваша композиция должна быть чрезвычайно проста.

<...> Я возьму какую-нибудь форму. Чтобы она была выразительна, я должен взять [рядом с ней] другую форму, но такую, которая бы способствовала мне выделить основную, — гораздо легче

и резче усваивать предмет, когда этот предмет находится в условиях сравнения. Этот метод есть в наших газетах — знаете: «У нас — у них». И в самом деле человек так устроен, что он замечает правильно только тогда, когда есть с чем сравнивать. Я убежден, если этих условий не будет, то есть если не с чем будет сравнивать одну форму <...> то мы не отличим мужчину от женщины, красное от зеленого, круглое от плоского.

Итак, в композицию должны войти две формы (минимум). Эти две формы можно взять двумя объемами, например: [Ил.], но лучше, проще (и, несмотря на то, что это будет проще, в то же время это будет острее, сильнее и как бы монументальнее), если мы возьмем только один объем. Значит, в одном объеме две формы.

Вот, смотрите, что будет происходить с этими объемами в моей композиции. Возьму прямоугольную форму или цилиндр и т. д.

1) хирургия
2) наклонные
3) устойчивые[7]. [Ил.]

14 ЛЕКЦИОННЫЙ ОБЗОР АРХИТЕКТУРЫ ДЛЯ КАФЕДРЫ АРХИТЕКТУРЫ В ВОЕННО-ИНЖЕНЕРНОЙ АКАДЕМИИ[1]

Ноябрь 1933 г.

План

Вступление:
а) Лекция краткая — предмет обширный.
б) Ходячее определение (красивость).
в) Возможна ли связь предмета с данной специальностью.
г) Цель обзора — сущность архитектурной формы.

Первый критерий. Тематическое влияние на архитектурную форму:
1) Жилье.
2) Техника: фабрики и заводы.
3) Общественные здания.
4) Военно-крепостные.

Второй критерий — конструктивное значение формы:
1) Опоры.
2) Перекрытия.
3) Материал.

Третий критерий — классово-идеологическое влияние на форму:
1) Бедность — богатство.
2) Мистическая культура (храмы).
3) Культура научная (театры-стадионы).

Четвертый критерий — пластическое выражение формы:
1) Архитектурная геометрия.
2) Увеличение.

Вы, будущие инженеры по проектированию военно-промышленных сооружений, должны иметь архитектурное образование.

Какой же это предмет — Архитектура? Если каждого из вас спросить, чем проявляется Архитектура в сооружениях, то вы ответили бы для краткости, скажем, одним словом — *красотой.*

Тогда спрашивается: зачем же нужна красота таким сооружениям, как сооружения военной промышленности, каковые сооружения должны быть построены на все 100% *рационально*. Однако в ВИА для вас уделено серьезное внимание архитектурному образованию.

Мне предстоит задача увязать в вашем представлении пластические законы Архитектуры с практическим применением их в проектировании. <...> Архитектура очень многое заимствует у инженерии. В свое время мы, архитекторы, обучались также многим предметам инженерного цикла.

Было бы со стороны архитекторов неблагодарностью, если бы они, используя для своего образования инженерные силы, не пытались бы отдать свои знания на повышение образованности инженеров.

То, что Архитектуре нужна инженерия,— в этом нет никакого сомнения, но нужно ли изучение Архитектуры инженерам — вот вопрос. Будем объективны в решении этого вопроса, займемся обзором Архитектуры и уже после сделаем вывод. <...>

I. Тематическое влияние на архитектурную форму

Архитектура есть мощный язык, выражающий общественный строй всех времен и народов. Так как свое величественное восприятие Архитектура передает нам через форму, я покажу вам, как эту форму Архитектура четко группирует.

Каждое архитектурное сооружение служит определенной цели назначения, и Архитектура умело и метко отмечает в форме грандиозные свои законы. В зависимости от назначения сооружений Архитектура твердо и ярко выражает цель и характер сооружений. Имея бесчисленное разнообразие форм, неиссякаемую творческую фантазию архитектурных образов, Архитектура нисколько не умаляет впечатления, но еще контрастнее фиксирует взятую тему, сливается с ней, и мы, называя ту или иную тему сооружений, не можем не представить их формы.

Возьмем жилье: <...> перед вами заурядная картина, это самый обычный дом[2]. Я обращаю ваше внимание на следующее: вы не смотрите, как этот дом отделан, какие наличники, карнизы и прочее, — вы смотрите на то, что перед вами сооружение со многими одинаковыми отверстиями, каждая группа отверстий находится на одной оси <...> в продольном отвесном направлении <...>, в

горизонтальном направлении каждый ряд отверстий расположен на одинаковом расстоянии друг от друга. А в заключение обращу ваше внимание на то, что величина этих отверстий отвечает размеру человека. Так сказать, масштаб этого сооружения подчинен нашей фигуре: это жилье.

Это тоже «жилье», правда, «жилье» загробное. Здесь нет ни одного отверстия. Это пирамида египетского фараона Хеопса. Слишком большая разница между виденным сооружением и этим. 1,5 млн. кубометров для одного человека, и даже двери нет, она тайно замурована. Мистические правила соблюдены, и мы теперь находимся в немом созерцании этих громад.

Но то было мистическое «жилье». Мы разделим наш обзор на два пути: жилье живое и «жилье» мертвое, или гробницы. И проследим, как обстоит дело с архитектурной формой.

<...> Это английский коттедж — повторяющихся окон нет, ни по этой оси, ни по той, никаких измерений групповых нет. Одноэтажный, а может быть и полтора этажа. Единственное сходство с тем жильем, что все размеры подчинены масштабу человека.

Тоже жилье, куда выше гробницы египетского царя. Недаром его зовут небоскребом — 60 этажей. Окна ничтожных размеров, однако это только так кажется — они таких же размеров, то есть по фигуре человека.

Мы все видали жилые формы из прямых углов. Это — без углов, цилиндрическое, но тоже специально построенное для жилья у нас в Москве[3].

Вот видите, одна тема и сколько форм.

Посмотрим, как Архитектура выражена в гробницах.

Это руины в Средней Азии. <...> Там мы видали пирамиду — здесь конус.

Это мавзолей императора Августа[4]. Сейчас он превращен в крепость. Как видите, это внушительное сооружение в плане имеет круг.

Мавзолей султана. Кубическая форма.

<...> Как вы видите, тема одна и как богато выражена Архитектурой.

Возьмем другую тему <...>.

Это элеватор — здесь тоже нет окон. Тема техническая, и, если бы не аккуратное содержание в исправности этого сооружения, оно представляло бы собой руины, можно было бы принять его за мистическое сооружение. Но мы прекрасно знаем, что все эти формы есть результат строгого подсчета технологической сущности данного производства.

Это фабрика. Вам надлежит развивать свое зрение. Я уже отмечал оконные отверстия жилья — теперь вам не трудно заметить разницу между тем, что вы видели в жилье, и здесь: громадное, какое-то аляповатое остекление и ни с чем не соразмерное.

Здесь масштаб не фигура человека, а машина. Станок организует производство (проект гаража для такси в Париже)[5]. <...>

Мне хочется еще контрастнее показать влияние темы на сооружение. Это влияние огромно — оно заставляет творческий дух искать новые формы. Я покажу это на примере классической архитектуры Греции, чрезвычайно простой, элементарной и чрезвычайно сильной по своей выразительности.

Это план Парфенона — главного сооружения Афинского Акрополя. Вы видите — это прямоугольник. Я отмечаю здесь, что это основная форма греческой Архитектуры. Вообще прямая линия и угол сопутствуют прекраснейшим созданиям античной классики Греции.

Помимо храмов греки впервые из древних народов начали строить театр.

Это греческий театр. Грандиозное сооружение, изящное сооружение.

Новая тема. Я хочу здесь обратить ваше внимание не на весь силуэт картины, а только на стену. Это крепостная стена, как вы видите, с зубцами, узкими щелями — это военная архитектура. Здесь все для защиты: за этими зубцами легко укрыться, спрятаться, а из-за этих щелей — стрелять. В красавице башне сторожевой пост и наблюдатель; оттуда подают сигналы и руководят боем. <...>

II. Влияние на архитектурную форму конструкций и материала

<...> Было отмечено, что тематическое влияние на форму сооружения огромно. Теперь посмотрим, в какой степени влияет на ту же архитектурную форму материал и конструкция: конструктивная система сооружения в основном состоит из опор и перекрытий. Эта классификация частей сооружений, как вы знаете, основана на законах строительной механики, где для опор-колонн выведены свои законы устойчивости, а для перекрытий — свои, более сложные. Но в общем конструктивные приемы сводятся к удержанию от падения и разрушения сооружений.

Вообще стена бывает отвесна, а вот египтяне для большей долговечности наклоняли стены своих пилонов, и это обстоятельство считается стилем египетской архитектуры, и если желают современные проекты дать в египетском стиле, то наклон стен будет неотъемлемым элементом фасада.

То же в Египте — лес колонн — египтянам понадобился большой зал. Для поддержания каменного потолка, по-египетски прочного, понадобилась частая установка колонн.

<...> Это Лионский рынок [6] — внутри ни одной колонны — наша современная конструкция. Разница между египетским храмом и Лионским рынком — разительная. Однако нельзя упрекнуть древних строителей, что они не могли перекрывать большие пространства.

Это греческий храм Парфенон — колонны стоят часто, чтобы поддержать каменный архитрав-балку. Эту строгую прямолинейность античные греки очень любили. Так у греков нужны были для балок большие цельные камни, из которых вытесывались эти балки, и, несмотря на эти очень почтенных размеров глыбы-камни, греки больше четырех метров перекрывать не решались. Римляне, переняв у них все искусство, изобрели конструктивное чудо — разбили глыбы и из мелких камней-клиньев смело перекрыли гораздо большее пространство. <...> Изобретение свода породило совершенно новую архитектурную форму — прямая, чистая, выхоленная линия греков перегнута Римом в плавную дугу.

Применение камня как строительного материала для сооружений всегда придавало [им] монолитный характер — это грандиозная Кампанилла в Венеции. Монолитное свойство сохранялось и в том случае, когда сооружение богато украшалось вырезами: наклонная башня в Пизе — это камень.

А это вот Эйфелева башня, в 10 раз выше Пизанской башни — 300 метров — и соткана из воздуха. Эйфель ее построил для Международной выставки в Париже — это гигантское сооружение раскинуло свои лапы на несколько кварталов. Я на нее поднимался: подъемник сначала идет наклонно до этого этажа, а выше другой подъемник, уже отвесный. Та же форма, влияние того же материала, но горизонтальной конструкции — это мост.

А это висячий мост на стальных канатах. <...> Просмотренное <...> с совершенной очевидностью убеждает в огромном влиянии конструкции и материалов на ту же архитектурную форму. Скажем, даже такой конструктивный момент, как устройство кровли, является причиной появления треугольника, столь характерного фронтона той же греческой античной архитектуры.

Конструкция сооружений изучалась с древних времен и в настоящее время разработана в достаточно совершенном виде, выведены свои принципиальные законы устойчивости, благодаря чему материалы уже не имеют такого резкого значения для архитектурной формы: это железобетонная конструкция, а это деревянная — как видно, разницы нет никакой [7].

III. Влияние на архитектурную форму классово-идеологической жизни общества

а) Бедность — богатство.

Это жилище рабочего за границей — все в минимальных и недостаточных размерах. А это тоже за границей — особняк-дворец кровного аристократа: здесь несколько десятков комнат для его семьи. Чтобы заполнить пустоту и мертвечину этих совершенно ненужных ему апартаментов, [он] украшает их роскошно, часто мебелью весьма тяжелой, вычурной и аляповатой формы.

Наша отечественная изба, как ей и полагается быть для русского стиля, съехавшая набок и с вечно кривым входом.

А это дворец императоров. Маленькая разница: на один такой дворец можно построить 100 тысяч крестьянских изб.

У нас в СССР с уничтожением классов сильно сжались ножницы: это корпуса квартир рабочих, а это корпуса квартир рабочих высшей квалификации ИТР[8] — почти никакой разницы.

б) Культура.

Классовая структура общества, основанная на порабощении неимущих, породила свою сообразную культуру, созданную в целях удержания в повиновении рабов и угнетенных. Центр помещичьей культуры — религия — это тысячелетнее орудие борьбы с народными революциями.

Лес колонн карнакского храма создавал полумрак в его залах, напоминая собою мистический ужас непроходимых лесов, наполненных дикими зверями и всевозможными сказочными <...> существами.

Красавец Парфенон своими изящными пропорциями должен был воздействовать на более развитого эллина <...> подкупая его религиозные чувства эстетикой и красотою форм.

Своими сказочными сводами внесла свою лепту в это дело Византия. <...> Особенное развитие религиозной культуры как раз совпадает с тем временем в жизни народов, когда общая культура пришла в упадочное состояние. Средние века — мрачный феодализм, панцирь и меч, грубая сила, заменившая все культурные достижения древнего мира, — сосредоточились в религиозных неистовствах.

Реймский собор весь из камня, хотя вид у него, как будто он сплетен из кружев. Нотр-Дам де Пари. Внутренний вид — все в сводах, и чтобы их удержать, поглотить распор — конструкция вышла наружу. <...> Строились эти соборы не один десяток лет, а Кельнский — три века, а некоторые остались недостроенными до сего времени.

Церковь Василия Блаженного. Необычайные архитектурные

формы храмов всех народов и религий объясняются не логическим рассуждением об их целесообразности, а исключительно мистическим чувством настроения.

Совершенно иначе обстоит дело с сооружениями также культурного назначения, но культуры действительной, материалистической — вот греческий театр, где разыгрывались древние трагедии Эсхила, Эврипида, а это знаменитый Колизей Флавиев — двухцентровый круг, то есть эллипс, с идеальной акустикой, и вообще вся форма его построена идеально в рациональном отношении — 40 тысяч зрителей вмещало это грандиозное сооружение[9].

В настоящее время мы имеем сооружения вполне массового характера — современные стадионы вмещают до 150 тысяч зрителей. Наш социалистический строй создает совершенно новые формы культурной жизни страны, невиданные еще ни в какой другой части земного шара.

Рабочие клубы. Это здание для Союза коммунальников построено мною у нас в Москве, на Стромынке[10]. <...>

IV. Пластическое выражение формы

Четвертым фактором, влияющим на ту же архитектурную форму, будет сама пластичность формы, ее эстетика. Я касаюсь смело этой темы, хотя известно, что эстетика вызывает наибольшие дискуссии в своем определении. О вкусах не спорят, как принято говорить. И в самом деле, в определении красивой формы существует много условностей. Все эти вопросы присущи не только архитектуре, а являются общими для всех остальных видов искусства и имеют свои правила определения.

Я остановлю ваше внимание на одном положении, чисто архитектурном, совершенно очевидном и ясном в своем определении, а именно: всякое сооружение, производя на нас то или иное впечатление <...> сильнее поражает наше чувство, если мы узнаем, что данное сооружение гораздо меньше в своих реальных размерах, чем мы определяли их своим впечатлением. Это, так сказать, художественная иллюзия частей сооружения, и достигается не ритмическим сочетанием тех же частей, а главным образом замыслом художественного оформления. Вопросы интересные, но, как я уже сказал, трудно определяемые <...>. Этих эстетических правил очень много, каждая эпоха имеет свои, и в одной и той же эпохе правила разные, делящиеся по народностям и часто противоположные друг другу <...>. Я буду говорить о том, что неоспоримо в эстетике, доказывается и может быть физически ощущаемо.

На этой колонне от Парфенона я обращаю ваше внимание на

одну деталь — каннелюры колонны. Каждая каннелюра имеет выкружку и в своем измерении несомненно больше своего диаметра, то есть линии, образующей тело колонны. Благодаря этому колонна кажется толще своего реального измерения. Эти же каннелюры своим вертикальным устремлением усиливают и вертикальность самой колонны: получается, что, с одной стороны, колонна кажется толще, а с другой — выше, а в целом этот художественный трюк придает ей обаятельную стройность.

Увеличение объема плоскостями. Этот прием виден на каждом шагу на больших исторических архитектурных памятниках [11]. В этом отношении творческая фантазия не ограничивалась одним геометрическим построением.

Здесь мы видим: колонны заменены фигурами женщин — знаменитые кариатиды храма Эрехтейона. Скульптура фронтонов того же Парфенона послужила источником извечного подражания этому приему — вводить в архитектурную форму скульптуру, которая также несомненно своим богатым объемом действует на наше впечатление, усиливая общую форму сооружений. Приятное впечатление от сводов Рима, Византии, средних веков объясняется тем же законом, что кривая поверхность больше прямой, и потому перекрываемое пространство кажется тоже бóльшим.

Это эстетическое правило с его возможностью физических подсчетов усиленного впечатления знакомо и учтено Древним Египтом.

Величайшая пирамида Хеопса ошеломляющее впечатление производит своим грандиозным размером: а) объем (количество материалов); б) периметр; в) площадь, плоскость; г) высота, сравнение ее с кубом.

Из современных произведений, отвечающих этому принципу, укажу на соответственное, построенное мною в 1925 году в Париже на Международной выставке декоративных искусств. Это план выставочного Павильона СССР. Нам предоставлен был для застройки участок размером всего-навсего 11 м×29,5 м, то есть очень небольшой.

Чтобы его увеличить, мною взята за главную ось архитектурной композиции диагональ, как наибольшее измерение в этом прямоугольнике.

Дальше обращаю ваше внимание на запроектированную лестницу — она неширокая, но скошенная и казалась весьма парадной и большой. Еще укажу, что при этом приеме оказалось, что сдвинутые внутренние объемы работали также на фасад, увеличивая на самом деле количество квадратных метров стен фасада. Крыша тоже перебита элементами, и, в общем, ничтожное по физическим размерам сооружение имело вид большого парадного сооружения, а

специальная мачта с красным флагом говорила всей выставке о местонахождении Советского павильона. <...>

Посмотрим, в какой степени нужна объемная форма сооружениям производственного назначения. <...> Представим себе цеппелин: где бы мы его ни резали — все будет круг.

Дирижабль держится на воздухе, движется и управляется. Все привыкли думать, в том числе, не сомневаюсь, и вы, что оборудование цеппелина состоит из определенного количества газа <...> конечно, заключенного в оболочку, и из установок движущей силы и способов управления движением. И это в основном все — не так ли? Теперь предположим, что осталась та же мощность моторов, осталась и, может быть, даже усовершенствовалась система управления, что это же количество газа <...> заключено в оболочку кубической формы. Что, такой цеппелин полетит, как вы думаете? Нет. А что я здесь изменил? Только объемную форму. Этот пример убеждает, что объемная форма так же значительна в производственном отношении. Я бы на месте графа при конструировании дирижабля обязательно позвал архитектора. Мы у себя здесь, в Советской стране, такого промаха графа Цеппелина не повторим [12]. В самом деле <...> — цеппелин в своем сечении имеет круг, а почему не взять форму карася — в сечении будет сплюснутый эллипс. Может быть, такая форма будет устойчивей, а для прицела зенитных орудий менее заметна. Также менее площади и для нападения на дирижабль сверху.

А может быть, такая форма хороша, в виде звезды, — кто его знает. Может быть еще и такая форма, то есть тот же цеппелин, только с выемкой внутри по продольной оси, в ней установить моторы. Это не простая фантазия, сейчас же мы найдем деловую часть этих предложенных форм: первой, второй и третьей. <...>

Архитектура ведает изучением объемных форм, и, как я уже доказал, объемная форма является серьезным и неотъемлемым фактором в производстве. Отсюда вывод, что во втузах, связанных со строительством, в том числе и в Военно-инженерной академии, архитектурное образование должно быть на высоте и в достаточном объеме. Существует закоренелая установка, что проектирование фабрично-заводских сооружений поручается инженеру-спецу данного производства, что он, зная хорошо свое производство, может лучше других спроектировать для него и сооружения. <...>

Мне кажется, пора приступить к созданию кадров таких специалистов по военной промышленности, которые бы наряду со знаниями всех технологических процессов производства обладали бы способностью увязывать производственную жизнь в объемную форму.

15 ОФОРМЛЕНИЕ ПРОЕКТА[1]

1933 г.

В первичной стадии работы над проектом нет какого-либо общего априорного закона последовательности творческих процессов. Очень многое зависит от интуиции и от того, что принято еще грубо называть «творческой находкой». Конечно, без предварительного общего ознакомления с технико-экономическими показателями задания невозможна никакая работа над идеей сооружения. Но иной раз объемное решение и композиция вырисовываются в воображении архитектора значительно раньше детальной проработки экономических и технических расчетов проекта.

Когда я работал над Советским павильоном на Парижской выставке 1925 года, полученное мной задание сводилось к одной чрезвычайно лаконической, но зато весьма конкретной формуле: «необходимо построить павильон». Мне был также указан участок. В этом заключались почти все так называемые технико-экономические предпосылки задания. Я выяснил, что будут экспонировать в павильоне, в каком количестве и т. п., и сделал подробные расчеты, но решения задания не находил. Потом, совершенно отвлекшись от подсказанных расчетами результатов, я неожиданно для самого себя получил искомое решение павильона. Оно даже до известной степени изменило мои первоначальные расчеты.

Архитектурное решение нередко видоизменяет несколько технико-экономические показатели заданий — и это по-своему закономерно. Здесь, очевидно, имеется какая-то внутренняя органическая связь между обоими элементами, составляющими, по существу, единое целое в творческом процессе архитектора; всякое их разделение является в высшей степени условным.

Во время обдумывания проекта мысли носятся в беспрерывных поисках решения. Многое приходится по нескольку раз заново передумывать, отталкиваясь от полярно противоположных возможностей. В процессе моей работы мне лично не приходится пользоваться рисунками и всякого рода набросками. Я не только не чувствую в этом потребности, но прямо считаю их излишними и даже вредными. Рисунок мешает свободному маневрированию мыслей, навязывая графически реализованное решение, даже если оно отвергнуто сознанием. В особенности мне мешают рисунки в первоначальной стадии работы над проектом. Иное дело всякие чисто технические, а не композиционные наброски. Те и полезны и необходимы в работе архитектора[2].

Мне никогда не приходилось изучать какие-нибудь альбомы, пособия или специально заглядываться на чужие сооружения. Настоящему архитектору это совершенно не нужно, даже в том слу-

чае, когда он и ориентируется на какие-либо определенные стилевые каноны. Но поскольку каждый архитектор проходил известную школу, воспитан на известных вкусах, имеет излюбленных мастеров, совершенно естественно, что он в процессе своего творчества, часто бессознательно, привлекает и классику и современников. Тут уместно поставить вопрос о соседних, но, по существу, враждебных друг другу понятиях — «родственника» и «подражателя». Существует такая степень насыщенности мастера культурой прошлых веков, при которой он совершенно непроизвольно, так сказать, органически функционируя, является продолжателем стилевых традиций многих поколений. В этом квинтэссенция всякой культуры, и поэтому понятно, что любой мастер может узнать в себе «родственника» какого-нибудь классика или даже близкого современника. Иное дело «подражатель». Тот только механически копирует, создавая бледные отражения, немощные карикатуры на некогда им виденное или изученное.

Наиболее мучительная стадия творческого процесса — окончательное оформление проекта. Как представить себе будущее сооружение в натуре, чтобы решить, не нуждается ли оно в каких-либо изменениях или доделках? Сколь идеально бы ни был исполнен рисунок, он никогда не удовлетворит архитектора. Еще более слабое представление о натуре дает ему модель. Поэтому я считаю обязательным участие архитектора во всех стадиях конструктивной реализации его проекта. Он должен так уметь продвигать свой проект, чтобы тот, не претерпевая значительных изменений, был доведен до конца.

Например, мой павильон на Парижской выставке и павильон «Махорка» на Сельскохозяйственной выставке в Москве в 1923 году я закончил вплоть до плаката на стене и до герба над входом в павильон — без всяких доделок и переделок. При работе над клубом имени Русакова на Стромынке, когда задание три раза варьировалось, а подбор конструкций менялся бесчисленное количество раз, мне пришлось произвести немало доделок и переделок. Но говорить тут о каком-то общем законе я затрудняюсь. Абсолютно правильным будет сказать, что единственной гарантией от излишних переделок является полная продуманность заказчиком задания в целом и во всех его частях и тщательная работа над его решением.

Я хочу сказать еще несколько слов о сотрудниках-архитекторах. То, что возможно в живописи (Кукрыниксы), литературе (Гонкуры, Ильф и Петров), очевидно, возможно и в архитектуре. Советское зодчество также знает случаи тесного творческого сотрудничества нескольких мастеров. Помощник архитектора может играть роль не только чисто технического сотрудника, но все же основные

его задачи — разработка отдельных деталей, расчеты и т. п. Ведь при обдумывании композиционных деталей первостепенной важности порой не знаешь, куда девать самого себя,— где же тут работать совместно с помощником. Очень часто помощник, даже улучшая отдельные композиционные детали проекта, может извратить основной замысел архитектора. Требуется особая конгениальность помощника, для того чтобы обеспечить совместную творческую работу с архитектором.

Приобретает остроту практической злободневности вопрос о сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем, но тут имеется много преувеличений, в особенности при ссылке на примеры Эллады и Рима. В то время не было такой дифференциации между художником-скульптором и архитектором, как в наше время. Какой-то модус сотрудничества между ними должен быть найден и нами. Я не боюсь прослыть еретиком, заявляя уже сейчас, что роль живописца и скульптора в композиционном оформлении сооружений несколько подчиненная. Архитектор обязан понять задание заказчика, найдя для него наиболее целесообразное архитектурное решение. Также обязаны художник и скульптор считаться с проектом архитектора, понять его, давая свое живописное или скульптурное оформление отдельным частям композиции.

16 ТВОРЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ АРХИТЕКТОРА[1]

1934 г.

Если хорошее творческое самочувствие мастера рассматривать как необходимое условие нормальной работы архитектора, то наличие этого хорошего самочувствия необходимо констатировать на исходе первого года существования архитектурных мастерских. Условия спокойной, уверенной в своих результатах творческой работы созданы вместо той путаницы, и организационной и административной, которой немало было в системе АПУ и Моспроекта. Значительно упрощена, введена в рамки строгой и логической целесообразности сама процедура проектирования и прохождения проектов. Нет больше тех бесплодных схоластических диспутов о стилях, какие занимали львиную долю времени в АПУ. Никто больше не решается предъявлять архитектуре требования, смысл которых никому не ясен, нет этой обильной заседательской суетни, этой бесплодной растраты драгоценного времени по пустым поводам и без всяких поводов.

Разделение функций утверждения проектов между Арпланом — для крупных объектов — и проектным отделом — для более мелких объектов — безусловно правильно и целесообразно. Хочется только отметить некоторые неясности в самом методе работы проектного

отдела Моссовета. Дело в том, что кроме коллегиального рассмотрения каждого проекта в проектном отделе в последнем существует еще боковой институт референтов, прикрепленных к отдельным мастерским. С референтом проект согласовывается на каждом этапе его продвижения в самой мастерской. Получается некоторый параллелизм. С одной стороны, работы над проектом контролируются руководителем мастерской, который также является и представителем проектного отдела, а с другой стороны, требуется еще дополнительная «увязка и согласование». Таким образом, некоторый элемент неизвестности и случайности, имевшийся в практике АПУ, сохранился сейчас из-за наличия этого института референтуры в практике проектного отдела Моссовета.

Мастерская № 7 переживала чрезвычайно длительный и ненормальный организационный период. Нас перебрасывали из помещения в помещение несколько раз. Все это не могло не отразиться на нормальной продуктивной работе мастерской.

При укомплектовании мастерской я ориентировался главным образом на архитекторов, имеющих известный строительный стаж. Я считаю чрезвычайно существенным для архитектора не только умение хорошо проектировать в кабинете, но и реализовать свой проект на строительной площадке.

За год существования мастерской мы сделали очень много проектов школьных зданий, застройки набережных магистралей, станций метро и много других. Но не все работы могут в равной мере претендовать на роль типичной во всех отношениях архитектурной продукции нашей мастерской. Здесь было много привходящих ненормальных обстоятельств. Наиболее показательными и серьезными работами мастерской я считаю проект гаража для «Интуриста», застройку Гончарной и Котельнической набережных и здание Наркомтяжпрома. На этой работе выдвинулся ряд молодых мастеров — В. М. Лебедев, принимавший активное участие в проектировании набережных и здания Наркомтяжпрома, архитектор Транквилицкий, работавший над этим же объектом, и архитектор Курочкин, проектировавший вместе со мною гараж для «Интуриста». Из мастеров старшего поколения заметно выдвинулись на работе Н. А. Хохряков и Г. Ф. Сенатов[2], работавший вместе с другими над проектом здания Наркомтяжпрома.

Мы ощущаем перемену не только в результате замены единого АПУ и Моспроекта рядом самостоятельных мастерских, но и в результате организации такого авторского органа по утверждению проектов, как Арплан. Это подлинно творческая трибуна, где архитектор, защищает ли он там свой проект или только участвует в обсуждении чужого проекта, чувствует себя на арене, где можно

свободно и убежденно сражаться за свои архитектурные взгляды. Мы всегда уверены, что, каковы бы ни были результаты обсуждения проекта на Арплане, они никогда не явятся следствием групповых вкусов или тенденций, что все подлинно творческое и оправданное социально в проекте будет одобрено.

Год существования мастерской, конечно, не может еще явиться периодом, достаточным для подведения полновесных итогов. Но сейчас можно констатировать уже одно: создана крепкая база для того, чтобы наш коллектив, объединенный общими творческими установками, единой системой взглядов на основные проблемы, стоящие перед советским архитектурным фронтом, мог дать отличные результаты в виде реальных проектов.

Мы все одухотворены желанием работать засучив рукава. Мы ясно сознаем громадную историческую ответственность, стоящую перед советскими архитекторами, призванными олицетворять в реальных сооружениях нашу эпоху. И мы приложим все усилия к тому, чтобы достойно справиться с этой задачей.

17 АРХИТЕКТУРНОЕ ОСВОЕНИЕ НОВЫХ МАТЕРИАЛОВ [1]

1934 г.

Доказывать, что новейшие строительные материалы и конструкции влияют на возникновение архитектурного стиля сооружения, не приходится. Это очевидно. Классические примеры, равно как и примеры недавних эпох, всегда под рукою у любого архитектора, и он может видеть, как «говорит» камень в египетских пирамидах, граниты и мрамор — в сооружениях древней Эллады, как полнозвучно использован камень готикой и насколько определяющим является кирпич во всех его облицовочных ипостасях в недавнем «модерне».

Из современной практики я хочу привести несколько объектов. Мосты пружинного типа создали чрезвычайно интересные и новые формы архитектуры мостостроения. Консольная система, употребляемая часто (в частности, мною), придает сооружению большую выразительность. Так, выступающие части в клубе имени Русакова в значительной степени определяют лицо всего фасада сооружения, также и рамные конструкции американских небоскребов, дающие выражение беспредельной выси. Кстати, об американских небоскребах. Как бы плохо они ни были архитектурно оформлены, не следует забывать, что в своей физической величине они носят следы явно выраженного своеобразного архитектурного стиля.

Я лично считаю, что особенно увлекаться обилием новейших строительных материалов в нашей архитектуре, пожалуй, и не следовало бы. Говорить о гераклитах, соломитах и других многочис-

ленных «замещающих» стройматериалах как о постоянном материале, над которым приходится работать архитектору, нельзя.

Не следует здесь забывать, что в значительной степени они нами используются именно как заменители многих более доброкачественных и с технической и с архитектурной точки зрения материалов. Я в своей практике избегаю применять их. Если с точки зрения теплоизоляционной они еще удовлетворяют нас, то с точки зрения санитарной они прямо вредны. Их ноздреватость и пористость заставляют подозревать в них гигроскопичность, что действует разрушающе на всю конструкцию и в то же время отравляет испарениями атмосферу внутри сооружения.

Железобетон — это материал, испробованный в самых различных направлениях. Здесь приходится сделать оговорку иного характера. Этот строительный материал архитектурно целиком еще не освоен. Я уверен, что в нем заложено много возможностей, много архитектурной выразительности, которую нашим мастерам еще предстоит открыть в этом наиболее гибком строительном материале.

Необходимо предостеречь и от излишнего увлечения крупноблочным строительством. Прежде всего здесь может возникнуть ряд чисто технических неудобств для архитектора. Поэтому требуется особое чувство меры в его применении. В конечном счете все здесь определяется композицией архитектурного замысла.

Знаю, что среди архитекторов существует такая точка зрения, по которой в области производства строительных материалов и конструкций нам должно быть отведено чуть ли не место руководящее. Я не уверен, что это правильная точка зрения. Сама строительная индустрия, исходя из экономических и технических возможностей и учитывая потребности нашего строительства, должна изготовлять и выпускать на рынок в массовом масштабе необходимые стандарты стройматериалов и конструкций. Архитектор должен только умело и художественно целесообразно их использовать.

У меня есть только ряд предложений в области производства отдельных строительных деталей. Почему нам не перейти на производство двойных переплетов? Почему у нас нет теплоизолирующего стекла? Да что это! Иной раз у нас не хватает самых элементарных отделочных деталей необходимого качества. А между тем именно этот реально существующий в области строительной действительности быт и влияет на творческое сознание архитектора.

18 [О НАСЛЕДИИ И СОВРЕМЕННЫХ ЗАДАЧАХ] [1]

Январь 1935 г.

Среди других изоискусств архитектура находится в наиболее сложном положении. Это объясняется тем, что если живопись и

скульптура входят в жизнь собственной продукцией, то архитектура вынуждена пользоваться для своего натурального рождения паллиативными мерами — в приблизительной форме, в виде проектов, макетов и других способов выражения, далеко уступающих натуре — самой природе архитектурного искусства.

Но не одно только это препятствие имеется у архитектуры, отдаляющее ее от нас; есть и другое, не менее грозное: с архитектурой связаны законы устойчивости, которые, будучи трактованы искусством, породили определенные эстетические формы, и некоторые из них настолько обаятельны, что своими чарами держат в плену свое собственное, архитектурное развитие.

Этот вековой застой особенно бесславен для нас, современников великого социалистического возрождения.

Бесславен он тем, что, несмотря на большие сдвиги в общественно-социальной культуре, а также несмотря на имеющиеся громадные достижения в технике, позволяющей применять смелые и грандиозные конструкции, все это, вместе взятое, мало подхвачено искусством. <...> Такое бессилие, заставляющее архитектуру мыкаться из стороны в сторону, объясняется тем, что мозг конструктивиста не может заменить могучего чувства художника, и конструктивизм, как и «классические творения» современников, своим появлением обязан опять особенному положению: <...> ни живописец, ни скульптор, ни один из них не имеют права на жизнь без одаренности, между тем как в архитектуре компилятивная работа все чаще и чаще оставляет позади творческую деятельность архитектора.

Все больше и больше входящий в моду подмен, хотя бы представленный и в блестящей форме, скоро окажется обесцененным, и в особенности примут жалкий вид объекты большого государственного значения, долженствующие войти в историю социалистического строительства. Пора сказать, что если хочешь быть достойным своей эпохи, то нужно развивать подлинное творчество, творчество, воодушевленное талантливой одаренностью художника-архитектора. <...>

Полезно греческие храмы проектировать на школьной скамье — это очень хорошо и послужит верной пробой для определения степени одаренности начинающего.

<...>

Среди судей, критикующих искусство, и судей, утверждающих архитектурные проекты, также должны быть лица с эстетическим вкусом, то есть с явно развитым художественным чутьем, чтобы одним правильно критиковать, а другим правильно отбирать для строительного объекта его проект. И сам проектирующий конечно

уж должен быть отмечен искрой истинной талантливости, будь он хоть [солидных] лет или юным, в порывах дерзаний.

Со своей стороны мастерская № 7 смело берет на себя инициативу в создании подлинников, достойных нашего времени.

19 ТРИ КРИТЕРИЯ (ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ) [1]

Июнь 1935 г.

Абсолютно достойные проекты едва ли можно встретить в природе, и я полагаю, что премироваться должны относительно лучшие проекты.

Несмотря на всю кажущуюся трудность оценки и сравнения, можно применить достаточно ясные и убедительные критерии для определения достоинств проекта.

Во-первых, отвечает ли проект наибольшим удобствам технологического и функционального порядка. Во-вторых, характеризуется ли он прямыми экономическими достижениями композиционного приема, которые могут быть выявлены с точностью арифметических подсчетов. Наконец, третье — дает ли он выразительную, художественную форму сооружения.

20 РЕЧЬ В АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ[1]

Сентябрь 1935 г.

Вы все очень хорошо знаете, что я на собраниях не выступаю, мало говорю, а по вопросам архитектуры сегодня выступаю впервые, так что мое положение сейчас здесь очень похоже на положение только что вынутого из воды карася.

«Творческие пути архитектуры» — мне и так трудно говорить, а тут еще такая тема.

<...> Я дома пробовал подойти к определению этой темы; вот знаю я, очень хорошо знаю эти творческие пути, но все, что ни придумывал для их определения, не подходило к тому, что я знаю, на расстояние по крайней мере шестисот верст.

Мне вдруг захотелось представить, что скажет ямщик, если попросить его объяснить путь на Москву: «Долго объяснять-то, лучше садитесь, барин, подвезу».

Не наша стихия заниматься разговором.

Путей в архитектуре, так же как и путей на Москву, — много. Один из них мне хорошо знаком, и вот по своему пути, если вы хотите, я поведу вас к искусству. На этом пути я много видел и много испытал. Теперь я дожил до известности. <...>

Да, я пользуюсь известностью, но известность известности — рознь.

Архитекторам можно иметь всякую известность. Бывает репор-

терская известность: написать статью, дать отзыв. Легко получить известность за красивые слова. Есть еще одна известность — деляческая,— это набрать побольше заказов, обзавестись соответствующим кругом знакомств.

Ни одной из этих групп моя известность не обязана.

Писать я не люблю и не умею. Живу не в ладу с репортерами. <...> А что касается круга знакомых, то у других это получается хорошо: один скажет хорошее про другого, этот про него, и дело идет. <...> Попробую обратиться к одним — на меня набросятся — «формалист», иду к другим, опять — «индивидуалист», к третьим — «фантазер», а к четвертым уже боюсь — такое можно получить, что потом не будешь спать. Как видите, в деляческтве мне не везет, и это единственное, в чем меня еще никто не упрекал. <...>

Так какую же я имею известность? Известность моя прямая — архитектурная. Я архитектор, и известность у меня архитектурная. А это должно быть правилом для творческой работы архитектора.

В Союзе архитекторов я занимаю самостоятельное, особое место. Характер моих произведений достаточно ясен, весьма заметен, легко запоминаем, трудно забываем.

Я знаю, что мои произведения вызывали сильнейшее впечатление, имеют подражание, волнуют. А вот, однако <...> меня продолжают обвинять в фантазерстве и несбыточности моих произведений. Эти люди почему-то смотрят на меня только одним глазом. Посмотрите же на меня обоими глазами. Может быть, вы заметите, что фантастический Мельников по своим несбыточным проектам построил прямо в натуре десятки самых реальных сооружений, получивших большую популярность у нас и за границей. Построить я построил, а мнение обо мне как о величайшем фантазере сохранилось до сего дня.

У меня было мало заказов, но есть много произведений. Почему так? А потому, что я каждый заказ превращал в произведение, часто вызывавшее целые сенсации. <...>

Сегодня я покажу вам свои два последних проекта: проект Лужников и Воробьевых гор и второй проект — застройка Котельнической и Гончарной набережных.

21 ОБ АРХИТЕКТУРЕ И О СЕБЕ [1]

25 марта 1936 г.

I. Современная форма

Не всякое строительство будет архитектурным, и не всякое архитектурное сооружение будет произведением искусства.

С самого начала своей архитектурной деятельности я всегда думал об аллее произведений и искал выхода к ней.

Эта драгоценность рисуется мне очень похожей на нашу современную жизнь, богатую колоссальными изобретениями, высокими техническими и научными достижениями, правильным и стойким мировоззрением и, наконец, увлекательным пафосом создания счастливой жизни.

Современная архитектура для своего осуществления имеет гораздо большие возможности, чем когда бы то ни было, и меня раздражает это пассивное созерцание совершенств наследия прошлого. Прекрасны памятники, но и мы сильны.

Современная архитектура прямо противоположна египетской и должна перетянуть чашу каменной тяжести Египта солнечным блеском развернутой формы.

Если «актуальный» Рим разбил мраморный архитрав Парфенона и из осколков-клиньев создал необъятный свод Пантеона — гордость подлинного оригинального римского искусства, — то мы, современники, на основе точных математических законов устойчивости вправе решать архитектурные проблемы с еще большей легкостью и изяществом.

II. Современники и мой путь

У современных архитекторов для создания синтетической формы не хватает того, чего так много у искусства прошлого, — это то, что называется художественным мастерством.

Этот крайне отсталый участок в нашем современном творчестве должен заставить каждого из нас сосредоточить все свои силы на совершенствовании упавшего мастерства — вот почему я предпочитаю в настоящее время больше прислушиваться к интуитивному чувству и беречь его чистоту от каких бы то ни было установок и формул. Касаясь своего творчества, я вижу, что оно идет стихийно, делает резкие повороты, склонно к увлечению, подобно весенней реке, не имеющей еще затвердевших берегов.

На дискуссии о формализме в архитектуре, состоявшейся на днях в Союзе советских архитекторов, тов. Гинзбург М. Я., говоря о моем творчестве, сказал, что ему непонятно, по какому пути я иду [2].

Путь, конечно, у меня есть — путь исканий. Но прав и он — именно в том смысле, что я действительно не подводил еще для себя никакой платформы. Мне казалось, что если это случится, то придет конец всему живому, что я окажусь в плену предвзятостей и буду повторять ошибки, подобно конструктивистам, которые мозгом и анализом хотели заменить могучее чувство художника. <...>

III. Среда и мое творчество

<...>

Здесь не место перебирать год за годом мою строительную практику, достаточно и приведенных фактов, чтобы свидетельствовать о моем стремлении работать в унисон с действительностью.

Художник должен быть весь на виду, нельзя думать, что у него две жизни — одна для искусства, а другая так, для него самого.

Многие поэты наделяют своих героев личными своими свойствами.

<...>

Эта честность их натуры является обязательной для художника. Искусством будет то, что отвечает духу своего времени, и художником — тот, кто вырос на своей почве и в своей среде.

IV. Формализм

Формализм в искусстве исключает искусство, архитектурный же формализм — многогранный, и грани его можно найти у всех архитекторов. Должны получить «свои грани» и те архитекторы, которые так легко раздают их другим.

На той же дискуссии А. А. Веснин, говоря о своей теории построения формы, сказал, что к содержанию, из которого должна вытекать форма, он относит также и восприятие от формы. И к этому он еще добавляет (что, конечно, правильно), что форма должна учитывать идеологическую основу.

В этой части своих конструктивистских построений формы (попросту говоря, речь идет об эстетике ее), я убежден, А. А. Веснин, называя меня формалистом, будет сидеть рядом со мной бок о бок, на одной скамейке [3].

<...>

Искусство — редкость, и можно считать нормальным, если после ста исканий сто первое завершилось бы настоящим, подлинным и истинным художественным произведением.

Полемика освежает нервы, но все же это — слова, и как бы сильно и победно они ни звучали <...> настоящим языком для художника будет язык его произведений. <...>

Было бы хорошо в ходе обсуждения произведения мастеров сопоставлять хотя бы в виде репродукций, и эта наглядность убеждала бы в правильности критики.

<...>

Обвинений в формализме больше всех выпало на мою долю, но на мою долю также больше всех досталось и работы.

Не признавать своих увлечений и ошибок — это значит не иметь чутья к искусству. Увлечения свои я признаю, и критику их

считаю в основном правильной. Исправить ошибки возможно, для этого следует давать более нормальные сроки на проектирование.

Но все равно трудности останутся, и нас они не должны отпугивать от горячих исканий путей нового искусства, и для себя я считаю необходимым, учтя ошибки, работать еще смелее.

Двадцатилетняя творческая работа, какой бы сейчас она ни казалась, займет свое место в истории советского искусства.

22 НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ[1]

21 июня 1937 г.

Всем известно, что у нас было такое время, когда в нашей архитектурной среде слово «эстетика» было позорным словом. Было такое время, когда на библиотеках висел замок и издания Деспюи и Канина, а также Палладио с Пиранези были отправлены в отпуск[2]. Тогда руководящая роль в архитектуре принадлежала конструктивизму, и нам скоро пришлось убедиться, что не всякое сооружение можно считать архитектурным. Конструктивное конструирование формы не заменило нам могучего чувства художника.

Было такое время, но оно ушло, и теперь настали новые времена, лучшие во всех отношениях.

Счастливый расцвет общего благосостояния в нашей стране заставил улыбнуться и обиженную нами архитектурную эстетику. Архитектор, который так долго упражнялся в упрощенчестве, начал пользоваться классическими образцами. С их помощью он быстро заметил, что у него теперь как-то сразу и красиво все стало получаться.

Исследуя наследство, он также очень скоро вышел на широкую, проторенную веками дорогу. По этой дороге когда-то прошел величественный Ренессанс, по ней потом шли друг за другом французский, английский и русский ампир.

Чувствуя себя вполне обеспеченным, архитектор мало-помалу начал отвыкать и забывать свои, когда-то проводимые им над проектом и дорогие его сердцу бессонные ночи. Он увидел, что многое уже сделано, многое уже готово, и сделался вял в своих исканиях. Продукция его обезличилась, и сейчас положение таково, что если не прийти ему на помощь, то архитектор окончательно растеряет последние остатки своего мужества, так необходимого ему для его большой творческой работы.

Наследством нужно пользоваться мудро, а не транжирить его. Овладеть творчеством — это не значит навешать на фасад пилястр, хотя бы взятых у самого Виньолы[3]; овладеть творчеством — это не значит натыкать в карниз сухарей, а стену убрать рустами — хотя бы и из шлифованного гранита.

Если выше много говорилось о том, что не всякое сооружение будет архитектурным, то здесь следует добавить, что не всякое архитектурное сооружение будет произведением искусства.

Слов нет для определения красоты античной классики, прелестна грация греческой архитектуры. Но нельзя взять ее изящную мантию и попросту напялить на современное сооружение.

Нужно быть мастером, чтобы владеть творчеством. Научиться творчеству — это не значит получить диплом. Диплом может лежать в кармане, может пролежать десятки лет, а то и всю жизнь, а из архитектора так и не получится архитектор.

Чтобы научиться мастерству, нужно всемерно поддерживать творческие мастерские. Еще раз нужно приветствовать постановление МК и Моссовета об организации их. В них действительно можно и должно пробовать наши силы и развивать их.

Но творчество следует понимать должным образом. Напрасно упрекают некоторые мастерские за то, что работы их сотрудников несхожи с работами их руководителей [4]. Когда так говорят о творчестве, можно подумать, что подражание тоже есть путь к карьере художника. Однако ничто так не задерживает творческое развитие архитектора, как плагиатство.

Плагиатство сжигает все лучшие зачатки одаренности — такого архитектора история вычеркнет тотчас же из своего списка.

Нужно научиться развивать собственные способности архитектора, и только такой метод работы над собой воспитает нам достойную смену из молодых и крепких борцов за Советскую Архитектуру.

<...>

О своих работах

<...>

Гигантскими шагами пошло строительство Новой страны Социализма, и мне казалось, что и архитектура должна была творить такие же чудеса.

Многие из нас, архитекторов, это чувствовали, и каждый начал искать новых путей. Я тоже больше копировать не мог, и сколько ни сделано мною работ — а их сделано много,— столько же создано мною и образов.

Разнообразие моих исканий отличается не только по тематическим признакам, как, скажем, в постройке саркофага и в постройке Павильона СССР. Оно проявляется и в подходе к одной и той же теме, как это видно из моих проектов клубов.

У меня сильно развито отвращение к плагиатству, и я даже не могу украсть сам у себя.

Обилию моих образов еще не наступил предел, и много еще дрожжей есть для будущих работ.

<...>

Пусть тов. Гольц думает, что я особенный, но я такой же, как и многие, то есть страдаю миллионом терзаний и творческих сомнений.

Гольц знает, что честность там, где слово не расходится с делом, и я не могу обещать того, что не могу сделать[5].

23 ГОСУДАРСТВЕННАЯ АРХИТЕКТУРНО-ПРОЕКТНАЯ МАСТЕРСКАЯ № 7 МОССОВЕТА[1]

[1935—1936 гг.]

Там (живопись) — право сильного.
Здесь (архитектура) — право хитрого.

Москва, возрожденная Октябрем в Столицу, заслуживает ярких произведений Архитектуры. Каждая новая постройка в ней должна прибавлять городу Красоты и дарить автора Славой.

Многие же выполненные на сегодня новые постройки не обладают таким качеством, мало того, от этих произведений лицо Москвы свело в гримасу, и оно еле смотрит на проходящего прищуренными глазами-окнами. Авторы этих окон и бесконечных поясов собираются пересесть на новые места, чтобы продолжать, как в квартете Крылова, то же, но под другим флагом: были «новые» формы, теперь, очевидно, будут «классические».

Следует сказать прямо и сразу: если нам Москва дорога и лицо ее мы хотим видеть прекрасным, мы должны допускать рисовать это лицо тех, кто умеет рисовать, тех, в ком заложено это умение. <...> Преследуя общую цель — видеть в Москве образцы Архитектуры, достойные быть Памятниками своей эпохи, — я в своей мастерской сосредоточу все свое внимание на совершенстве архитектурного мастерства, сообразуясь с тем, что, каков есть автор-мастер-архитектор, таковы будут и его произведения.

В истинном произведении должна быть заложена идея, иначе произведение будет ложным. Идея зарождается на основе острого и чуткого переживания своего времени — без этого никакая идея не получит признания в художественном достоинстве.

Многими и исключительно архитектурными идеями я обязан тому, что окончание моего образования совпало с годом начала Пролетарской Революции. <...>

— 1917 —

Этой датой в «кредо» мастерской следует отметить, что мой организм, еще в то время молодой, получив все традиции старой

школы художественного воспитания, страстно впитывал разгоревшуюся революционную борьбу за осуществление и укрепление НОВОЙ социальной системы. Человек впечатлительный, я, хотел того или не хотел, возбужденно переносил окружающую меня обстановку на зарождающиеся свои первые произведения.

Революционная линия распространялась по всем фронтам укрепления советской действительности, и на культурном фронте происходила ломка отживающих понятий. И у меня не было никаких сомнений, что Архитектура должна была шаг в шаг отвечать общему движению.

Характер взятого направления вылился в первом публичном выступлении: проект «Пила» (показательные дома для рабочих) встал особняком на Всесоюзном конкурсе МАО в 1922 году.

В жестких дискуссиях о признании этого проекта резко обозначалось взятое направление.

Когда архитекторы получили первую возможность показать в Реальном Архитектуру — это произошло, как известно, на 1-й Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, — то для меня это было также первым шагом осуществления архитектурных идей своих в натуре.

Динамическая устремленность форм архитектуры была характерна для революционного времени.

Еще павильон — это уже международное выступление, первый показ советской действительности среди других действительностей— Советская власть только что признана де-юре.

Павильон Молодой Власти на Международной выставке декоративных искусств задорным взлетом отличен был среди соседей, как сама большевистская страна — от стран буржуазного мира.

Архитектура Павильона СССР сделалась синонимом Парижской выставки 1925 года.

Всех произведений хватило бы на обширную и отдельную монографию [2]. Останавливаюсь здесь на некоторых, с тем чтобы наглядно показать весь вздор обвинений, огульно посыпавшихся на все молодое Искусство. Распространенная мода на упрощенность и антиэстетический конструктивизм, доведшие архитектурную форму действительно до безобразного вида, не имели и не могли иметь ничего общего с Творчеством.

Так неужели только потому наше молодое Искусство должно потесниться перед смазливым базаром прошлого, что «аховое» оформление прошло и идет под флагом современных форм? Если это так, то пусть лучше судят меня за буйную решимость идти самостоятельно теперь и прямо к самобытному творчеству, чем будут судить потом за позорное для художника плагиатство, будь оно, это

плагиатство, хоть «справа» или «слева». Советское искусство должно быть достойно Советской власти — нигде в мире нет ей подобной — она самостоятельна и самобытна.

Кредо

<...> Моя мастерская будет стремиться найти современную классику — в той же пропорции сходства с прошлым, как вышеприведенная ступень классических стилей.

Наша эпоха полна жизненных соков, и свою мастерскую я, как архитектор, поведу к формам еще невиданным.

Если прямую тысячелетиями повторяет Египет, то Рим сгибает ее в чарующую кривую Колизея, превосходя своею мощью все масштабы, до него существовавшие.

Только такие этапы Мировой архитектуры мастерская возьмет для себя в пример доказательств чистоты и правдивости Современных форм Архитектуры.

Новый сдвиг Культуры — и пышные формы Римской Архитектуры превратились в оригинальную готику.

Такую «эклектику» в Архитектуре моя мастерская будет считать для себя творчеством.

Иллюстрации здесь выразительны[3], они доказывают, что творческая инициатива Мировой Архитектуры характеризуется для каждого времени новой архитектурной формой.

Но не классика и не ампир или модерн определяют качество архитектуры, а КАЧЕСТВО АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ, и оно — моя мастерская убеждена — будет находиться в прямой зависимости от КАЧЕСТВА МАСТЕРСТВА, которое в свою очередь зависит от степени ОДАРЕННОСТИ АРХИТЕКТОРА.

Седьмая мастерская разовьет свою деятельность на базе:
I — одаренности архитектора,
II — развития одаренности до степени мастерства,
III — идей от натуры, то есть идей, в унисон дышащих с общим социалистическим строительством нашей страны,
IV — борьбы за проведение своих произведений и их принципов в жизнь.

Первые два пункта обеспечат мастерской № 7 художественное качество продукции. Исполнение этих пунктов доведет эстетику форм до *пластической утонченности*. Все дивные образы и прекрасные детали архива прошлого послужат одаренному архитектору побуждением к творчеству, в то время как это же наследие прошлого для менее одаренного будет соблазном к заимствованию взамен его слабой фантазии и вялого представления собственных образов.

Третий пункт — идея в произведении сблизит (вернее, сольет) произведение с жизнью, сделает его современным в современном.

Четвертый пункт нужен только Архитектуре, прямо ей обязателен.

Ни живопись, ни скульптура не имеют преград для своего существования — только Архитектура рождается в жестокой борьбе: Архитектура свое место занимает после обстрела всех позиций. Этот путь — путь единственно ЗАКОННЫЙ, все же другие способы внедрения Архитектуры в Строительство будут считаться кумовством. Чем сильнее выражена Архитектура, тем сильнее на нее нападают, тем ожесточеннее разгорается борьба и тем крепче должна быть поставлена защита такой Архитектуры.

Натура

Из всех видов искусства Архитектура — самое рискованное. Если живописец рискует испортить холст и краски на сотни рублей, а скульптор в самом редком случае — глыбу мрамора, то архитектор... ему мало тысячи — нужны миллионы рублей для осуществления его произведения.

Проект

Из всех видов искусств Архитектура пользуется для своей защиты паллиативными мерами — живопись судится, как она есть на холсте, натурой; скульптура тоже может быть в оригинале. Архитектура же в самый ответственный момент — быть ей или не быть — предстает в таком виде, что требует у судей наличия художественного воображения.

Все эти трудности можно преодолеть, и [они] преодолеваются открытой и честной борьбой, этика которой хорошо осуществлена в спортивных соревнованиях. Но ни один из номеров этих соревнований так бескультурно не обставлен, как архитектурные соревнования: очевидно, считалось бы несправедливостью в спортивной практике, если к намеченной цели один из соревнующихся побежал бы на своих ногах, другой, чтобы его обогнать, сел на велосипед, третий — на автомобиль и т. д. (то есть у кого на что и сколько хватило бы средств — денег). Такое дикое соревнование, однако, фактически существует на архитектурных конкурсах.

Чтобы не было в дальнейшем того, что фигурирующее на конкурсе произведение по своим качествам стояло бы ВЫШЕ одаренности исполнившего его автора, мастерская № 7 находит нужным заявить, что на каждом архитектурном соревновании следует определять не только степень совершенств самих произведений, но также и степень одаренности их авторов.

Моя мастерская очень озабочена проведением ИСКУССТВА в жизнь и в силу этого выдвигает, наравне с существующим видом, новый вид конкурса, который организуется не *по объектам,* а *по субъектам,* и премии присуждаются не за относительно лучший *проект,* а за относительную степень одаренности архитектора.

Искренно буду рад в доказательство всего изложенного здесь выступить в конкурсе с кем угодно и на какую угодно тему.

24 ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА[1]

1937 г.

Успехи социалистического строительства в Советском Союзе, материальный и культурный рост страны, рост ее технической вооруженности — все это создало условия для небывалого расцвета архитектурного творчества, невиданного ни в одну эпоху и немыслимого ни в одной капиталистической стране.

У нас созданы все предпосылки для широчайшего развертывания творческой мысли архитекторов и инженеров, но, несмотря на это, мы до сих пор наблюдаем отставание архитектуры от других областей нашего строительства. Причины этого частично можно искать в специфике архитектурного творчества, в основных отличиях его от других искусств.

Архитектурное творчество представляет собой чрезвычайно сложный процесс, синтезирующий искусство, науку и технику и связанный как с участием большого количества вспомогательных работников и работников-строителей, осуществляющих замысел автора, так и с качеством и ассортиментом строительных материалов. Полное свое воздействие на человека произведения архитектуры могут оказать, лишь пройдя несколько стадий. Одной из таких стадий является так называемый архитектурный проект. Для создания высококачественной архитектурной продукции необходимо обеспечение всех стадий как высококвалифицированными кадрами, так и высококачественными материалами.

Кроме того, задерживающим моментом поступательного движения в архитектуре, на наш взгляд, является то, что некоторые архитектурные формы, порожденные исторической эволюцией и связанные с законами устойчивости, настолько прекрасны, что держат в плену собственное дальнейшее развитие.

Громадные задачи, поставленные перед советской архитектурой социалистическим строительством, требуют от архитекторов глубокого и всестороннего овладения самыми совершенными приемами архитектурного мастерства, техническими знаниями и техническим умением. Безусловно необходимым для архитектора является понимание нашего социалистического строительства, знание архитектур-

ной культуры прошлого, хорошая техническая вооруженность, развитое художественное чутье и художественная одаренность.

Только подлинная творческая одаренность художника-автора дает его произведениям право на жизнь. Между тем у нас, архитекторов, количество компилятивных работ, нередко блестящих по форме, достигло громадных размеров. Эти работы, по нашему мнению, скоро будут обесценены самой жизнью.

Колебания нашей архитектуры между двумя крайностями — голым конструктивизмом и ложноклассическим направлением — объясняются тем, что еще не найдены формы и образы для воплощения величия и героики нашей эпохи.

Только тот архитектор будет достойным нашей эпохи, кто поймет эту великую эпоху героической борьбы за построение социализма, кто стремится и способен к подлинному творчеству. Подлинное творчество, при условии одаренности архитектора, призвано создать новую эру в развитии архитектурного искусства. Оно должно оставить человечеству памятники, по которым можно было бы судить о героике нашего времени.

Законы пропорций и композиции греческих храмов и весь архитектурный опыт, накопленный человечеством на протяжении минувших эпох, необходимо творчески изучать.

Но допускать к реальному строительству обезличенного в своем творчестве архитектора так же невероятно, как видеть живописца, не умеющего рисовать своей рукой.

Подлинная одаренность архитектора, его большое мастерство и высокий уровень его знаний и культуры, высокий уровень знаний, культуры и художественного чутья у нашей критики и у лиц, призванных к утверждению проектов, высокая квалификация кадров исполнителей и высокое качество строительных материалов, строительной техники и строительной индустрии должны способствовать ликвидации отставания архитектуры на общем фронте социалистического строительства и созданию произведений, достойных величия нашей эпохи.

25 АРХИТЕКТУРА БУДУЩЕГО[1]

16 апреля 1944 г.

А

Стены, помимо прочности и теплоемкости, обладают светопроницаемостью, больше нет оконных проемов: мягкий, ровный свет льется неизвестно как и откуда.

Для загородных вилл, где помещений больше угловых, употребляется материал менее прозрачный, для городских комнат с одно-

сторонней стеной — более прозрачный. Это не стекло, а несущий всю тяжесть конструкций материал. Стены без дверей, как одно целое, красиво — величаво.

Б

Город будущего.

Улица города вся в зелени и только для пешехода. Проезжая часть ниже (не требует уборки снега и защищена от жары), еще ниже — движущиеся тротуары, и еще ниже — скоростные дальние движения. Дома наклонные, наклоном натягивают тент для воздушных дорог, а к ребрам домов причаливают аппараты.

Есть город больниц, город мяса, на снежных вершинах город великих людей, город-пантеон, город этнографии, каждое государство строит национальный город, столицу[2].

26 ЧТО ЖДЕТ АРХИТЕКТУРУ В БУДУЩЕМ?[1]

[Середина 1940-х гг.]

Вытеснит ли инженерия Архитектуру?

К заголовку:

I — Искусство или Архитектура?

II — Может ли быть строительная инженерия Архитектурой?

III — В чем больше силы — в инженерных конструкциях или в красоте конструкций?

IV — Может ли быть красота неэкономичной?

Примечания: Декоративные элементы в строительстве архитектуры? (Часть ли архитектуры?) Украшательство ли (не суть ли архитектуры?)?

С какой точки я рассматриваю Архитектуру?

С эстетической — с практической — с экономической — с конструктивной — с технологической или еще с какой?

Только с одной — с *эстетической.*

Считаю Архитектуру изобразительным искусством. Поэтому, с какой бы точки я ни оценивал, следует считать лучшим только то, что явно красиво. Если строительные конструкции красивы, и все остальное — даже технология — должно быть красивым.

a) Кто хорошо строит здания заводов и фабрик? Научно развитый человек или человек интеллектуально сильный?

b) Кто сильнее: образованный или от природы способный?

c) Что сильнее: поддержание жизни или движение ее?

d) Что полезнее: наука или искусство? <...> [2]

27 ВИЦЕ-ПРЕЗИДЕНТУ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР АКАДЕМИКУ АЛАБЯНУ К. С.[1]

9 декабря 1946 г.

Заявление

Препровождая при сем проект открытия при Академии Института экспериментальной архитектуры, я надеюсь, что Вами будут приняты во внимание затронутые в нем соображения, имеющие целью развитие и совершенствование Архитектурного Искусства.

Со своей стороны я мог бы принять непосредственное участие в организации института и руководстве его работой, используя все свои знания, способности и обширный опыт своего многолетнего творческого труда.

Приложение: проект.

Проект обоснования Института экспериментальной архитектуры

Зарождение художественного замысла связано с большим напряжением наших чувств. Факт работы интуиции в творчестве несомненен; интуиция есть такая же сила, как и другие составляющие комплекс творчества. Для достижения настоящих высот в архитектуре мы имеем все возможности, нам доступны все пути, и путь индивидуальных исканий никак не может игнорироваться. Самая направленность в искусстве, ее идеологическая сущность должна пройти через теплое участие творческой интуиции. Это сила важная и, несмотря на всю неясность своей природы, является ценной. И не воспитывать ее, не пытаться обработать ее в систему — значит оставить архитектуру без той полноты, которая так славна в лучших образцах Древней Греции.

В сравнении с прошлым наша современная культура далеко ушла и в технике и экономике, а главное — в бытии общественной и государственной жизни. И пользоваться для выражения всей сложности нового мира одними только образцами классических памятников и мало, и бедно, и просто недостойно нашего века. Нужно найти собственные пластические возможности в архитектуре. Нужно развить к ним чутье, и только оно поможет изображать именно ту архитектуру, которая будет отнесена к произведениям художественного цикла и войдет в семью прочих искусств.

Одно из наиболее эффектных средств, заставляющих активно участвовать наши чувства в создании произведения, есть экспериментальный вид работы. Не всегда бывает так, чтобы эксперимент приблизился к произведению, однако самый процесс экспериментирования всегда положителен, действуя на наши способности к пластике. Разнообразные приемы экспериментирования создают целый

арсенал вариаций, предоставляется возможность богатого выбора, преодолеваются все заторы и тупики в решении архитектурных задач, а композиция приобретает гибкость, живость и игру.

Без участия в этой интереснейшей части работы интуиции немыслимо появление той изюминки, которая блестит и радует в Искусстве.

28 [ИЗ ПИСЬМА ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ АРХИТЕКТУРЫ СИМОНОВУ Г. А.] [1]

1 июня 1948 г.

<...> Архитектура — больше искусство, чем наука, и то, что в ней принадлежит науке, пусть изучается. Но самая ценная часть в архитектуре — это искусство, и обучение ему должно быть поручаемо тому, кто сам владеет мастерством, и таким мастерством, которое имеет свое творческое лицо. В обучающихся следует развивать любовь к своему призванию, веру в свои способности, <умение> всматриваться в жизнь и учиться воплощать ее в светлые и добрые образы с помощью нашего чувства — этого источника могучей силы творчества <...>.

29 ИНТЕРЬЕР УЛИЦЫ [1]

Посвящается Андрею Евгеньевичу Страментову [2]

14 июля 1948 г.

Город с его архитектурой есть прямой свидетель роста культуры и высоты материального благосостояния общественной жизни. Создать архитектурную красоту города будет почетной задачей для современников и грандиозным делом государственного, политического значения [для] страны.

Из всех видов пластических искусств только одной архитектуре присуще сохранять на долгие века свои первородные формы. И чем национально ярче и чем самобытнее архитектурный стиль, тем долговечнее будет его жизнь в общей культуре человечества, переходя из страны в страну, размножаясь в бесчисленных повторениях.

Вот такой стиль архитектуры нужно бы создать и нам, [стиль], который волей или неволей заставил бы будущие поколения подражать себе, который бы казался вечно современным и тем самым являлся бы проводником пропаганды идей своей эпохи и славы вождей, ее создававших.

Для творческого созидания монументального искусства архитектуры должны быть привлекаемы одаренные и исключительно талантливые силы, так как ввиду монументальной природы архитектуры исполненное не допускает переделок и не подлежит скорому

самоуничтожению. Поэтому раз прорвавшийся к строительству бездарный объект памятником войдет в историю.

Однако предела для качественного уровня искусства не существует, и требовать от города идеального строительства не приходится, ввиду чего отрицательные воздействия на наше впечатление от неудачных городских мотивов есть и будут. И локализовать их прямым путем немыслимо, ибо это потребует сотни миллионов средств на перестройку.

Нужно попытаться найти иные меры воздействия, не меняя каменного пейзажа города. Для городской улицы со сплошной застройкой ее сторон возможно создать КОМПОЗИЦИОННЫЙ ВИД улицы, ее ИНТЕРЬЕРА.

Все, что близко соприкасается с движением по улицам людей, войдет в композицию такого интерьера. Элементами композиции будет все то, что послужит удобствам уличной жизни и в целом должно оказать воздействие на непосредственное впечатление, которое получается от общего вида улицы, составляющего ее уют и дающего ей как бы свою тему для интерьера.

Особенно ценно составление интерьера для тех именно улиц города, архитектура домов которых составляет беспорядочный сбор стилей или, наоборот, — как забор — скучно однообразна. В этих случаях сила композиции интерьера должна победить неудачи архитектуры и исправить ее художественные недостатки.

Улицы, как известно, отличаются одна от другой какой-то непонятной особенностью, и, если уловить специфичность каждой из них и учесть характер соотношений величин, образующих «интерьер» с природным потолком-небом (с его великолепием росписи), получаются могучие зацепки для проектирования уличных интерьеров.

Наш богатый разнообразием климат, дающий нам лето, зиму и теплую осень, усилит создание прекрасных городских картин для обитателей нашей столицы — Москвы.

II часть. Что подвластно интерьерному искусству?

23 июля 1948 г.

Разработка такой темы, как тема «Интерьер улицы», будет особенно интересна для городских улиц в связи с их сложными функциями, со всеми их трудностями, <...> почти непреодолимыми.

Типичность городской улицы составляет ее сплошная застройка сторон, причем для многих городов — и в особенности для Москвы — эта застройка не представляет закономерности в высотах отдельных объектов <...> что придает таким улицам временный характер со множеством высовывающихся щипцов — брандмауэров.

Внешняя обработка плоскостей застройки также является случайной и сохраняет в полной мере ту беспринципность, которая придает пестроту виду улицы.

Эту «художественную» хаотичность наших городов интерьерное искусство в некоторых случаях может довести до живописности.

Но главную уверенность в необходимости жизненно культивировать интерьерное искусство создает тот общий и непреклонный закон, в силу которого никакое архитектурное сооружение, хотя бы и самого первоклассного стиля, не избежит уродства, наносимого ему ракурсом, когда объект уйдет за пределы эстетического понимания формы.

У фасада дома, как у живого лица, сияющая улыбка (если таковая архитектором найдена) с приближением зрителя сменяется и переходит в гримасу, иногда ужасного вида. Этот переход красоты в уродство неизбежен, без конца повторяется в условиях уличного движения и неисправим — его можно изменить, только отвлекая внимание видом «интерьера».

Для полного комплекта композиции интерьера войдут: а) физические соотношения частей улицы; б) времена года; в) световой режим; г) архитектура интерьера.

а) При стеснительных для уличного движения габаритах вводить еще предметы, занимающие собою место, непозволительно — в этих условиях интерьер пользуется горизонталями собственно мостовой и ее панелями, а также вертикалями существующих домов. Улицы с избыточным размером поперечного сечения дополняются объемными устройствами как архитектурных (фонтаны, мачты) объектов, так и озеленением.

Озеленение должно быть доведено до пределов своего могущества, начиная от посадки больших деревьев и кончая цветами, в виде ли яркого ковра или в виде отдельных букетов, развозимых по улицам машинами каждое утро, по примеру того, как увозится теперь мусор в стандартной посуде.

б) Лиственные породы уместны в летнюю пору, и их нежность чрезвычайно контрастна раскаленному зноем городу, но в зимнее время от их прекрасной и освежающей силы остается груда сухих сучьев, долженствующих царить большую часть года. Уступая в первенстве для летнего времени, туя выносит все виды экспериментальной стрижки и, имея плотные формы, эффектна для зимы.

в) С наступлением перемен года наступает изменение в соотношениях дневного света с темнотою.

Долгие, темные и ненастные осенние дни захватывают город с его еще кипучей деловой жизнью. Сентябрь, октябрь, ноябрь, а

также и декабрь, январь и февраль — полгода темноты заменяется искусственным светом. Свет доминирует над городом, и его мир мало еще известен творческой фантазии.

Отдавая должную дань утилитарному обслуживанию уличного движения, световая композиция будет следствием проявления всех прав архитектора. Не абсолютная яркость источников света решит световую проблему города, а интерьер улицы, систематизирующий и уличное освещение, и рекламы, и витрины магазинов. В этих целях следует декретировать обязательные постановления (для магистралей) плотно закрывать занавесями оконные отверстия, как нарушителей (случайными пятнами) цвето-световой гаммы системы интерьера.

г) Никакие существующие в натуре уродства архитектурных недочетов не помешают свободе светового рисунка, выполняя его, как на чистой бумаге, всеми монументальными формами ночной архитектуры.

Помимо этой ночной феерии еще много монументального и чисто архитектурного присуще интерьеру улицы. Обработка насаждений (возможно, и в виде аркад), вертикалей мачт, форм фонтанов, зонтов, реклам и проч., а также отделка экстерьера магазинов, частое переодевание которых должно соответствовать сезону, преследовать интересы потребителя и моменты моды, — все это близко и непосредственно связано с уличным движением людей, а потому скорее и живее подействует на создание уюта и красоты города.

30 ПОПУТНЫЕ МЫСЛИ [1]

6 июля 1953 г.

<...> Мы настолько углубились в сферу подделок, что не замечаем, как постепенно теряется у нас чутье к определению и использованию качеств тех же природных камней.

Шлифуя мрамор, греки вызывали в нем жизнь живого тела — архитектурно-скульптурная форма насквозь пропитывалась солнечными лучами, а мы сводим на нет вечную силу гранита, затирая его мускулы до поверхности лакированной фанеры. <...>

Благороднейшие и драгоценнейшие строительные материалы будут простыми камнями, металлом или тем же деревом, если ими не будет играть рука художника.

<...> Египетские монолиты, блоки мрамора эллинской архитектуры, ювелирная обработка клиньев готических сводов, обнаженная лещадка Византии, русский тесаный кирпич и т. д. — все, что составляло верх инженерного искусства, трактовалось в натуральном открытом виде, и именно это создавало стиль, характерный по форме и органичный с конструкцией.

<...> Из керамики делаются очень тонкие по форме вещи, поэтому у архитекторов в отношении углов большой ассортимент на облицовки (отсюда может зародиться стиль — керамический).

<...> Достоинство керамики не в ее физическом качестве, а пластико-декоративное.

<...> Считаю, что вернется мокрый способ, который займет положение современного способа предохранения и защиты здания [из-за] совершенства декоративной отделки его.

31 [ИЗ ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА «АМЕРИКА»] [1]

[1960-е гг.]

В Вашем уважаемом журнале № 90 помещены великолепные иллюстрации новейших объектов американской архитектуры, сопровождаемые анализом их возникновения [2].

Вольф фон Экардт весьма внимательно выискивает приоритет в современной архитектуре, оговариваясь о возможных совпадениях одновременного возникновения одних и тех же идей в строительстве. Однако имена корифеев современности в статье фон Экардта остаются незыблемыми и даже усиленно подчеркиваются разного рода доказательствами из иных сфер искусства.

Прежде чем фиксировать авторство, следует сосредоточиться на аналитическом изыскании принципиальных причин возникновения вспышек творческих сил созидания истинных произведений искусства.

До нас, живых сейчас, искусство Архитектуры отдыхало в обломках прошлого — веками имитировались прекрасные архитравы горизонтальных конструкций. Великими потрясениями человеческого духа творились новые, но на тех же вечных законах красоты, конструкции мощных, вечной прочности, сводов; новые потрясения породили новые системы — прекрасные переливы воздушных арок ислама и готики.

Какими же характерными чертами проявило себя великое искусство Архитектуры в наше время?

Возвращаюсь к Вашему журналу, где дата помещенных в нем сооружений относится к 40—50-м и даже 60-м годам. Первоисточники же возникновения революционных идей строительства принадлежат 20-м годам и даже ранее [3].

В эти знаменательные для нас, русских, годы нас захватила сильнейшая жажда строить новое счастье людей. Все, что поднялось внутри каждого из нас, было направлено в область бескорыстных экспериментов, и это-то прекрасное искусство осчастливило нас своим появлением, после долгих лет имитирования, в естественных

своих формах, заговорило природным своим языком в мускульных напряжениях консольных конструкций.

<...> У нас тогда мало строили, но то небольшое, скромное, почти бедное, созданное у нас, предопределило будущее.

За это время, а прошло более 30-ти лет, система консольных конструкций быстро развилась и распространилась по всему земному шару, оправдала себя как в высшей степени целесообразная в современных методах строительства по прочности и экономичности, а изящные ее формы заслуженно займут в истории свое место, как стиль в стилях мировой сокровищницы Великого Искусства Архитектуры.

<...>

И то, что принцип таких висячих систем оказался зерном современной конструктивной мысли, как раз подтверждается и в Вашем журнале, тем, что помещено на первых страницах только что отстроенное здание международного аэропорта близ Вашингтона архитектора Э. Сааринена[4]. И статья фон Экардта начата словами, посвященными именно этому, действительно заслуживающему высокой оценки, действительно замечательному современному произведению настоящей Архитектуры.

Не в блеске применения модных строительных материалов и не в функциональных удобствах и биологии, проповедуемой Ле Корбюзье и другими, Архитектура. [Она] не в заботе и о нашем теле, а в том, что Архитектурное искусство, как и все прочие искусства, служит только духовным сторонам человеческой жизни.

32 [РЕЧЬ НА ЮБИЛЕЙНОМ ВЕЧЕРЕ][1]

28 декабря 1965 г.

Я не ожидал, я очень тронут. <...>

Благодарю всех и организации, меня приветствовавшие.

Мне хотелось поделиться своими мыслями особенно с молодым поколением и сказать ему, что я никогда не шел по пути моды, и это было именно то, что меня отличало.

Я презирал журналы. И мои проекты резко выделялись на конкурсах и получали премии.

Я никогда не скажу, что-де появление новых строительных материалов порождает и новые формы Архитектуры. Я архитектор и поэтому обязан давать такие проекты, для осуществления которых нужно изобрести новые материалы.

Сегодня празднуется моя старость. Я рад этому, так что даже не жалею — сегодня мы с вами снова оказываемся в 20-х годах,— празднуется сегодня не старость, а молодость современного зодчества.

За границей таких вечеров нет, да и не могут они быть там.

Родителям понятны мои страдания, — сколько печали в глазах, видящих погибшие и гибнущие строения. Дворец имени Горького на Вятской улице погиб, здание клуба имени Русакова еще стоит, но как? Стоит на Стромынке без ремонта 40 лет, в гордых лохмотьях, без глаз, заложенных кирпичом, и не видит свое чудное потомство, всюду теперь размноженное. Консольные его конструкции вросли в современный стиль Архитектуры.

В этот торжественный для меня день мой завет молодежи: прошу вас, сохраните его. Поймите, что треугольник клуба имени Русакова и круг дома Кривоарбатского переулка — и то и другое есть синоним изящества в Архитектуре. <...>

Не конструктивизм — это явление преходящее, — не конструктивизм, а обнаженные формы искусства покорили в 1925 году сердца парижан <...>.

Однако прошли годы — и настал разгул лоска, блеска, шика, еще десять лет — и все дома покрылись ослизлой гладью стекла, и этому бешеному стеклянному азарту нет предела.

Жаль прежний мрамор — как тепел и глубок он в форме! А дерево? Милый преданный друг здоровья. Он продлит нам жизнь без всякой медицины. <...>

Подумать только: мы окружены широким раздольем красивейшей в мире природы и с чего-то вдруг перестали замечать это, ослепли душой, боимся, пугаемся собственного богатства. <...>

Журнальные образцы унифицируют красоту, заковывают ее полет, и наступает тупик творчеству. Уже виден их вред: куда ни посмотришь, вместо Архитектуры стоят теперь одни ее скелеты.

Надвинуть на город дремучие косяки, расщепить его ароматом сосны и строить, строить человеку жилища, но из таких материалов, которые бы дышали теми же легкими, которыми дышит вся жизнь.

Сейчас всюду строят по-современному, много новинок в строительных материалах. Меняется облик строительства, совершенствуются конструктивные системы строительства, появились новые методы расчетов конструкций, смелых, невиданных форм.

Широко и обильно современное строительство у нас и там, за границей, а Искусству до этого никакого дела нет — это его не касается. <...>

Этот торжественный путь Искусства мы не знаем, не можем знать, да и не нужно знать. Его проявление, как любовь, как страсть любовная, увлекает без спроса, без оглядки, без расчета и корысти, но с твердой верой и надеждой в сверкающее счастье, счастье для всех без исключения, вне возраста. Увлекает старых

и красивых, молодых и убогих, вдохновляет злых и потерянных, обладает великим чудом перерождать ВРАГОВ в ДРУЗЕЙ.

33 МОДА И АРХИТЕКТОР. ПРОЕКТ РЕЧИ К ЮБИЛЕЮ 50-ЛЕТИЯ АРХИТЕКТУР — СОВЕТСКОЙ И МОЕЙ[1]

1967 г.

<...> Чудное изящество излучает Великое Искусство Архитектуры. Золотыми ключами открывается дивная тайна его очарования.

Сегодня Она здесь, пришла к нам на свой Юбилей, смущенная, в ожидании...

В последнее время люди увлеклись иной красотой — совершенством точных расчетов — и, в погоне за новыми ключами, обронили из тех золотых и самый из них

Секретный.

Гордая всемогуществом Архитектура пала в гигантские объятия расчетливой сестры.

Весь строительный мир наполнился обилием огромного количества лихо выполненных строительных решений; и эта масса железобетона, подвесных, сквозных и других чудес ожиревшего комфорта расплескалась в блестящей синтетике в кругосветное наводнение механических красот, пронизавших современную жизнь стандартом лакированных журналов.

Если не читать журнального текста, а смотреть только иллюстрации, легко спутать, что это за объект и в какой стране он построен.

<...> Владимир Григорьевич Шухов усадил меня на диван, а сам стоит, восьмидесятилетний. Не о гараже, который я ему привез, шла речь — о красоте; и с каким жаром объяснялась им игра сомкнутых и разомкнутых сводов русских церквей!

Новаторы — беспокойный народ на земле: архитравы сменили своды, а Брунеллески двойной оболочки дал свод, Айя-София повисла в воздухе.

Рим знал ванты,

а русские удивили Свет огромным выносом Консолей.

Современные зодчие всего мира изнежены легкостью побед на архитектурном фронте. С ума сошедшая Техника, ее новейшие приемы Строительства, пока их новизна не сменится новой новизной, принимаются ими за Архитектуру, и авторы ее с великим достоинством изменяют сами себе и своей профессии.

Кто же теперь мы сами?

Техники?

Если техники, то почему мы архитекторы? А если архитекторы, то почему мы не художники?

Но если мы художники, то мы должны ощущать себя творцами, войти в свой мир Искусства и ценить его престиж.

Кто посмеет требовать от поэта знаний печатного станка? А музыкант? Ему безразлична химия его инструмента. Скульптура — что ей, тепло или холод?

Леонардо да Винчи погубил свой шедевр, заглянув в пропасть анализов. <...>

Единым сердцем творятся произведения.

А. Вознесенский писал свои стихи один, без Е. Евтушенко, а Евтушенко свои — один, без Вознесенского[2]. <...>

«Классика и модерн — две архитектурные клячи» — написано на моем портрете в 1934 году[3].

Одаренные силой и дерзкой смелостью, являлись перлы Архитектурного Искусства.

Поднять Архитектуру, вырвать ее из плена Техники, Моды и смертельного врага Архитектуры — Графики. Но как претворить это в жизнь? Судьи кто?

Чем дерзостней проект, тем быстрее перерастает совесть у умников-экспертов в Трусость. <...>

В 1927 году участки для застройки раздавал от Моссовета тов. Домарев.

Увидя макет нашего дома, он решительно отказал всем конкурентам от госучреждений, заявив, что легче найти участки, чем построить такой Архитектуры дом.

«Отдать Мельникову участок».

Он не был архитектором и едва ли имел образование, он был просто рабочий. <...>

Если бы быть тогда АПУ, не быть бы круглому дому, а также и клубу Русакова, манежу автобусов, да и Парижскому павильону 25-го года, но в числе судей его был Маяковский —

опять не архитектор.

Тогда, в то время, у каждого из нас было свое Кредо, и в Искусстве Архитектуры мы были ее авторами, как сейчас в поэзии ее поэты.

Жолтовский — упрямый инициатор, аристократ-эстет. Щусев — «Махорка» и многие другие объекты Архитектуры обязаны ему своим осуществлением. И мы, молодежь, высоко ценили честь своего имени.

Татлин, Голосов, Никольский, Мельников,
Кринский, Докучаев, Родченко, Веснин[4].

До появления журнала «СА» был у нас «золотой век» чистых

звуков Вдохновений, но заграничный Гинзбург, друг Гропиуса Лисицкий, примкнувший к ним Леонидов — Графику превознесли превыше дел — и

наш Приоритет Архитектурный
покрылся пеленой сомнений.

34 [ОТДЕЛЬНЫЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ОБ АРХИТЕКТУРЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРХИТЕКТОРА] [1]

[1930—1970-е гг.]

Только все новое будет моим Искусством.

Я в своих работах местами был мало похож на новатора, но ближе к Архитектуре.

Меня обвиняют в оригинальничанье, в фантастике, в утопичности моих проектов. Между тем фантаст Мельников построил десятки реально стоящих сооружений [2].

То, что я построил, далеко от того, что мог бы построить,— многое осталось в проектах, никакая одаренность архитектора не спасет от гибели лучшие произведения Архитектуры.

Многими средствами человек выражает свои волнения, тревогу, но из всех видов Искусств Архитектура превосходит даже Поэзию.
Кто сегодня читает Гомера, но Парфенон смотрят с упоением.

Для архитектора нет неархитектурных тем <...>. Новые *темы* Архитектуры для современной ее жизни: «Любовь и ненависть». Чисто архитектурные темы: «Любовь и ненависть», «Перерождение врагов в друзей», «Форум нации» [3].

Вспышки возрождения великого искусства Архитектуры в своей тысячелетней истории фиксировали высоты подъема человеческого духа.

Архитектура — это не целесообразность. Архитектура — это Красота, другой Архитектуры нет и не может быть.

1) Архитектурные проблемы решаются многими способами, но лучший из них *эстетический.*

2) Величие искусства архитектуры не в высоте сооружения и не в ширине, и *вообще не в каких-либо размерах.* <...>

3) Претворять нежные грезы в мощную действительность — это и есть профессия архитектора.

4) Архитектура не искусство, если автору имя легион, и архитектура искусство, если у автора есть имя[4].

Самая тяжелая профессия — наша, и ловкие люди ловко плавают на поверхности.

1) Из всех искусств архитектура самое дорогостоящее.

2) Могучие законы механики открыты в мудрой величественности этого вечного искусства.

3) Произведения архитектуры — сокровищница сокровенной силы, в которой минувшее так же ново, как настоящее <...>.

Архитектура в игре пространств, а не в объемах пространств — внутреннем и наружном.

Я почувствовал в диагонали чудо.

Со всех сторон напрашивалась ко мне диагональ: 1) для дома — бессознательно, 2) «Махорка», ее кровли — сознательно.

Сяду я за стол писать ноты, открою окно, и с пеньем птиц ворвется в ухо шум ветра.

Сяду я рисовать и погляжу в окно, и глаз... увидит готовое... поэт увидит и услышит и то и другое[5].

Но где я разыщу Тебя, моя милая Архитектура.

Музыка приобрела у человека специальные для нее определения ее музыкальной природы: аккорд, соло, симфония и др.

У архитектуры есть свой совершенно самостоятельный пластический язык для своих выражений и конструкций. [Архитектура] пользуется так же, как музыка, звуком. Музыка конструкций есть архитектура.

Архитектура как вне украшений, так и вне *конструкций* (и вне стиля). Прекрасное — сила ее действия.

Что элементы украшений (декорации) не имеют органической связи с сутью архитектурного искусства, это очевидно для всех, но, очевидно, поголовно все будут против второго утверждения: [архитектура вне конструкций]. Жаль — лично мне обидно, что не имеется более ясных и прямых способов убеждения насчет архитектуры, тогда как для других искусств по этому поводу нет даже сомнений.

В строительной конструкции таится душа. Уметь ее вызвать — значит создать Архитектуру[6].

Хорош поэт, который решил для прозрачности своих стихов писать на стекле, — так думают архитекторы.

То, что здесь есть на выставке (моей юбилейной), построено в древних материалах. В 20-х годах мы тогда думали больше не о материалах, а об Искусстве, и Архитектура выливалась у нас сама в самых современных формах своего века. И то, что произошло тогда у нас на Востоке, сейчас это переживается на Западе.

Несмотря на огромный размах современного строительства в мировом масштабе, наш приоритет не утратит значения для развития современного искусства Архитектуры.

Мы <...> считаемся недостойными носить мировые имена, зато наши языки в мозолях от имен титанов архитектурной популярности.

Я материал презираю. Что значит материал в сравнении с формой? В моих постройках есть линия. Прошло полвека — никто этого не понял.

В органическую архитектуру он [Райт] для жилого дома включает учет местности, тип семьи.

Эстетика местности в движении, она меняется по временам года и по погоде. Учитывать тип семьи еще того каверзнее — в любой семье и каждый ее член бывает и ребенком и старым <...>[7].

<...> В качестве опыта <...> посетителям нашего дома я задавал в лоб вопрос: «Нужно архитектору учитывать местность?» «Конечно, конечно, обязательно», — отвечали мне, и я ставил всех в тупик, доказывая обратное. Недоумение развеивалось медленно, как тяжелый туман в их головах.

Много врагов у Архитектуры, которых нет у других искусств: рубли-миллионы, техника, графика, быт, услуги.

Взамен этого Архитектура не стареет, а все чаще и чаще о себе напоминает.

Если мы смотрим на Архитектуру через изображение ее в графике, то видим мы не Архитектуру, а прежде всего графику как таковую. Поэтому, если проект будущей архитектуры представлен в прекрасной графике, явно возможен обман и постройка в натуре будет безобразной.

<...>

2) Искусство там, где проявлено творчество, и истинно красивое только то, что создано *талантом.* <...>

6) Неуловимое, трудно объяснимое, даже бестолковое обладает наивысшей силой действия (язык искусства). <...>

13) Делать невозможное возможным — дерзость архитектора. <...>

17) Лучшая идея рождается дерзкой смелостью.

18) Решить идею — нарисовать красоту.

19) Лучшим способом решить тему будет эстетический, нежели математический, иначе говоря, анализ и расчеты не должны быть лишены прелести своих красот.

20) Все способы решения Архитектуры будут хороши, если они красивы.

21) Красота есть высшая практическая польза.

22) Чтобы быть архитектором, и чтобы им быть по-настоящему, нужно не только красиво рисовать, но и красиво чувствовать, красиво думать и красиво жить и работать. <...>

Способные любить не могут быть глупыми[8].

Много тайн внутри нас, людей, они обнаруживаются искусством и любовью, и глубина их, протяженность их равна Вселенной.

Найти в искусстве себя — значит на долгие годы жить юным в истории людей.

Бесценно то, что создано духом человека, не руками и даже не мозгом.

В искусстве чем ярче сила очарования, тем непонятнее ее происхождение — это каприз искусства, что больше всего раздражает критику и воодушевляет художника.

ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА

35 МОЕ ЗАДАНИЕ НА II КУРСЕ (ПРОПОРЦИИ). О ВЕЛИЧИНАХ[1]

1921 г.

Дано спроектировать двое въездных ворот. При одинаковой площади их вертикального силуэта, при равной ширине их в свету = 1,7 саж[еней], при одинаковой архитектурной обработке требуется достичь впечатления для одних — великого, для других — малого.

О величинах

1) Если взрослому человеку и ребенку дать по полену одинаковой длины и ширины, то, сравнивая величину полена у того и у другого, окажется, что полено у взрослого будет меньше. Но что сделается с фигурами?

36 ЗАДАЧА НА КОНСТРУКЦИЮ СИСТЕМ[1]

1923 г.

Даны девять объемов, симметричных по отношению к одной оси, перпендикулярной горизонту. Четыре из них (равновеликих между собою) меньше остальных и расположены в плане по квадрату. Следующие четыре объема тоже равновеликих, но больше предыдущих и тоже в плане расположены по квадрату, но повернутому по отношению к первому под 45°, так что диагонали их пересекаются в одной точке.

В этом пересечении находится и ось девятого объема размером больше каждого из всех предыдущих в отдельности.

Требуется наглядно выявить в пространстве как самую систему расположения объемов, так и разницу их размеров.

Композиция[2].

37 К ПРОЕКТУ ПОД ДЕВИЗОМ «АТОМ» («ПИЛА»)[1]

[1960-е гг.]

Проект показательных жилых домов для рабочих — первая моя работа, представленная на открытое соревнование 1-го Всесоюзного конкурса, объявленного Московским архитектурным обществом в 1922 году по поручению Моссовета РК и КД.

Представленный для застройки участок находился в Замоскворецком районе на углу Б. Серпуховской улицы и 1—2 Щиповских переулков.

В задание входила планировка квартир семейным двух типов: с индивидуальным хозяйством и коммунальным, и квартир-комнат для холостых. На планируемой территории требовалось разместить общественные здания культурно-бытового назначения. Указанная тема прорабатывалась в два тура, и состав второго <...> состоял из лиц, получивших премии.

Мой проект под девизом «Атом» (прозванный «Пилой») был премирован и по архитектурной композиции резко отличался от остальных. В основу была взята идея максимальной изолированности индивидуального пользования всех типов, как семейных, так и холостых. Корпуса семейных состояли из сдвигов каждой ячейки (пилообразно) и с наделением каждой квартиры непосредственно прилегающим к входу земельным участком. Корпуса холостых нанизывались на подвесную галерею, связывающую их с центральным корпусом зала-ресторана и других помещений культурно-увеселительного назначения <...>.

38 ДОКЛАД О ПРОЕКТЕ «ПИЛА» — ПОКАЗАТЕЛЬНЫХ ДОМОВ ДЛЯ РАБОЧИХ[1]

[1923 г.]

Тезисы

1) Систематизация и механизация.
2) Система равновесия и коммуна.
3) Национальный климат.

1
Систематизация и механизация

а) Постройка — сборка целого из частей. Ни одной стружки, ни одного фунта мусора.

б) Части изготовляются на заводе (может быть, привозим станок). Фасонные камни.

в) Постройка без лесов [2].

2

Система равновесия и коммуна [3]

а) Положение в пространстве.

б) Квартиры.

в) Номера и соединение с центром (подвижный пол).

3

Национальный климат

а) Решение отвлеченное (в пространстве, без материала).

б) Решение интернациональное (бесклиматическое).

в) Манипуляции [4].

39 А. П. ИВАНИЦКИЙ. КОНКУРС ПРОЕКТОВ ПОКАЗАТЕЛЬНЫХ ДОМОВ ДЛЯ РАБОЧИХ КВАРТИР В ГОРОДЕ МОСКВЕ [1]

1923 г.

<...> Особняком стоит проект под девизом «Атом». Он жестко, почти аскетически решает задачу. Планы зданий геометричны. Планировка участка подчинена отвлеченной схеме орнаментального характера, чуждой жизненным требованиям. В этом его иррациональные черты. Рациональна простота расположения жилой застройки и ее ориентация. Семейные корпусы дают по высоте комбинацию одноэтажных квартир с двухэтажными коттеджами английского типа. Отличительная черта такого построения зданий — возможность максимальной индивидуализации семейных квартир в смысле их обособления. Жизненно необходимым дополнением этого приема должно быть развитие палисадов, уширение проездов и сокращение размеров (длины) отдельных корпусов. <...>

40 К ПРОЕКТУ «ДВОРЕЦ ТРУДА» [1]

[1923—1966 гг.]

I. Аудитория на 8000 человек

Чтобы легко и быстро ориентировать заседающих относительно их мест, не устраивая толкотни и путаницы общего вестибюля, спроектированы отдельные для каждого яруса входы с отдельными лестницами, раздевальнями, буфетами и т. д., которые располагаются по вертикали ярусов.

Сообщение с кулуарами возможно с одной стороны по подвесной галерее, а с другой — полумаршами лестничных клеток.

Форма аудитории вызвана требованием концентрировать голос

оратора, который помещается в фокусе параболической сферы, на заседающих. Места заседающих оклеиваются войлоком и обиваются кожей для поглощения звука. При делении аудитории на ярусы может [быть] достигнута разгрузка ее в течение одной минуты.

II. Зал Моссовета

Имеется два входа: один через свой вестибюль, другой (летний) прямо на места. Из вестибюля непосредственный выход в столовую.

III. Зал заседаний РКП

помещается в хрустальной параболической сфере, которая ночью светится.

IV. Подсобные

Два малых зала имеют общий вестибюль со столовой. Кухня помещается под столовой и имеет сообщение с двором. Комнаты для жилья расположены в двух этажах у трибун и в первом этаже дворового корпуса. Общая кубатура с включением спирали, трибун и т. д. около 1 000 000 куб. м.

41 ДЛЯ ВЫСТАВОЧНОГО ПАВИЛЬОНА «МАХОРКА». ОСНОВА ПОСТРОЕНИЯ ФОРМ[1]

11 декабря 1923 г.

Задание: на 60 кв. саж., при кубатуре от 150 до 200 саж.[2],— построить фабрику с помещением для экспонатов. Материал для сооружения — жесткая система деревянной конструкции.

Данные	*Форма решения*
Прохождение фабриката через последовательное его просеивание. Весовая легкость оборудования (рассева). Весовая легкость фабриката.	Схема прохождения фабриката через отдельные части его переработки расположена по вертикали.

Выставочные внешние [условия]

Направление посетителя от главного входа выставки по берегу реки.	Резкое падение пересекающихся плоскостей и постепенное сгущение пространства у входа в павильон. Спираль открытой лестницы (ритмически, то удаляясь, то приближаясь, деформирует отвесную линию).

То же — внутренние [*условия*]

Движение посетителя только в одном направлении.
Выставочность отдельных моментов производства.

Ломаная линия по горизонтали и неодинаковость объемов по вертикали.
Отличие между частями павильона в объемной форме (контраст).

Результат — экспрессия

Несмотря на минимальные размеры сооружения (тип киоска), композиционным приемом достигнуты мощные размеры:
I — Путь посетителя по павильону при сменяющихся картинных перспективах на площади в 60 кв. саж. и при 4-х саж. высоты равен $^1/_5$ версты.
II — Периметр внешних плоскостей при тех же данных, действующих на зрителя, равен 200 кв. саж.
III — Высота только объемов масштабных равна 9 саж.[3].
IV — Вертикальная схема оборудования махорочного производства заменяет самотаски системой самотеков.

42 О ПАВИЛЬОНЕ «МАХОРКА»[1]

[1960-е гг.]

«МАХОРКА» — павильон Всероссийского махорочного синдиката — является первой моей работой, построенной в 1923 году на 1-й Сельскохозяйственной выставке у Крымского моста в Москве. По заданию требовалось разместить на 270 кв. м фабрику с механизированным оборудованием, помещения для экспонатов и оранжереи. По технологии производственное оборудование должно было состоять из нескольких горизонтальных «самотасок». Я предложил свою систему, заменив самотаски самотеком, то есть движением фабриката в процессе его обработки по вертикали.

Это первое мое самоуправство с технологией убедило меня в том, что если архитектура будет критически рассматривать при проектировании данные от технологов, [то] принесет пользу в совершенствовании самой технологии. Из одноэтажного сооружения, которое мыслилось моими технологами, «Махорка» выросла в целую концепцию объемных построений с консольными свесами, огромных плоскостей плакатов и прозрачным, не имеющим в углах конструктивных опор, остеклением. Так естественным ходом образовалась архитектура павильона, идя следом за токами его внутренней жизни. В постройке павильона наметились такие архитектурно-конструктивные приемы, которые сейчас являются характерными в современном строительстве, в виде консольных систем конструкций, вклю-

чая и ступени лестниц, углового остекления и наклонной формы завершения.

43 М. Я. ГИНЗБУРГ. [О ПАВИЛЬОНЕ «МАХОРКА»] [1]

1923 г.

<...> В отделе переработки выгодно выделяется павильон «Махорка» (архитектора Мельникова), вполне целесообразно, интересно и безусловно по-современному использовавший формальные элементы американских «силосов». Безусловно, это наиболее свежая и оригинальная мысль, вполне органически использованная в дереве. <...>

44 [ИЗ ОТЧЕТА ГЛАВВЫСТАВКОМА] [1]

1924 г.

<...> Павильон Дальнего Востока, Главмахорка и еще два-три небольших здания, разбросанных на выставке, являлись образцами нового течения в архитектуре и вносили разнообразие в общую массу построек. <...>

45 ПОСТРОЙКА САРКОФАГА ДЛЯ СОХРАНЕНИЯ НА ВЕЧНЫЕ ВРЕМЕНА ТЕЛА В. И. ЛЕНИНА [1]

1963 г.

<...> 22 февраля 1924 года я получил предложение принять участие в конкурсе на проектирование саркофага для сохранения в нем на века тела Владимира Ильича Ленина [2]. Это была необычная тема по своей высокой идее и по своему назначению. Одна мысль о том, что мой труд и все мои способности я должен направить на то, чтобы содействовать благородному делу сохранения тела В. И. Ленина, воодушевляла меня.

Архитектурная идея моего проекта саркофага состояла из четырехгранной удлиненной пирамиды, срезанной двумя противоположно наклонными внутрь плоскостями, образовавшими при пересечении строго горизонтальную диагональ. Таким образом, стеклянный верх саркофага получил естественную прочность от прогиба. Найденная конструктивная идея исключала необходимость обрамлять стыки стеклянных частей саркофага металлом. Получился чисто стеклянный кристалл пирамидальной формы. Осуществить такой проект, казавшийся на вид простым, было не легко.

В июле месяце член Комиссии ЦИК Союза ССР по увековечению памяти В. И. Ленина Л. Б. Красин назначает меня ответственным по строительству саркофага В. И. Ленина и поручает мне в десятидневный срок выполнить задание [3].

На следующий день состоялось совещание с представителями

московских заводов, выполняющих заказ, на котором были установлены сроки выдачи мною рабочих чертежей. Выпуск рабочих чертежей датировался не только в днях, но и в часах и даже в минутах.

Не могу забыть одного случая, который произошел на одном небольшом заводе, куда я привез чертежи венчающей части саркофага. Я вошел в контору и предложил администрации завода рассмотреть привезенные чертежи для выполнения заказа. Мне ответили, что завод еще не работает и заказ не может быть выполнен. Я настоял ознакомиться с чертежами и сказал, что, если нет вопросов, через три дня заказ должен быть выполнен. Вернулся домой, мне через полтора часа позвонили и сказали, что заказ выполнен.

По проекту постамент под саркофаг должен быть выполнен из дубовых кряжей, которые достать в то время было очень трудно. На лесных складах не было подходящих размеров целиковых кусков дуба, а если и были, то с большим процентом влажности. Тогда мне пришлось выдать Мосдреву[4] подписку в том, что я согласен отвечать за применение в постаменте имеющихся у них кряжей дуба с 40% влажностью. Для обработки дубовых кряжей таких больших размеров потребовалось много труда и времени. Я был твердо убежден, что в прочной массивности благородной породы кроется идея вечности, к тому же могучие куски дуба, касаясь непосредственно стеклянных ограждений саркофага, подчеркивали его прозрачность.

Саркофаг с телом В. И. Ленина занял центральное место в Мавзолее, и тем самым завершилась грандиозная архитектурная концепция огромного исторического значения для всего человечества[5]. <...>

46 ПРОЕКТ ПАВИЛЬОНА ГАЗЕТЫ «ЛЕНПРАВДА» В МОСКВЕ[1]

1924 г.

Пятиэтажное сооружение дано мною в облегченной, стального каркаса, конструкции, с тем чтобы иметь твердое убеждение в реальном осуществлении возникшей у меня и поразившей меня же самого идеи — «Живой Архитектуры». Павильон Московского отделения «Ленправды», несомненно, имел элементы реклам, и это натолкнуло меня ввести действие реклам в организм самого сооружения.

На круглую статичную сердцевину (с лестницей и подъемником) нанизаны этажи со свободным вращением их в любом направлении: бесконечная феерия в разнообразии архитектурного силуэта — еще не испробованная сила *архитектурной динамики*.

На проекте фасад изображен с развернутыми этажами на полный круг вращения.

47 А. А. СИДОРОВ.
[О РАННЕМ ЭТАПЕ ТВОРЧЕСТВА МЕЛЬНИКОВА] [1]

13 сентября 1924 г.

<...>

К. С. Мельников как раз за последний год выделился совершенно исключительными по оригинальности и высокохудожественно интересными работами, из которых на первом месте, конечно, премированный в ряду проектов всех лучших архитекторов СССР его план саркофага В. И. Ленина, осуществленный в Мавзолее на Красной площади. К. С. Мельников на основании этой и иных работ своих (по Сельскохозяйственной выставке) представляется одним из тех художников, которые в близком будущем будут наиболее ответственны за облик городов СССР <...>.

48 ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ПРОЕКТУ ПАВИЛЬОНА СССР [1]

31 декабря 1924 г.

325 кв. м — площадь застройки, ее размеры 11×29,5 м точно сохраняются.

Павильон имеет кроме нижнего этажа — бельэтаж. Нижний этаж отводится под экспонаты республик; бельэтаж запроектирован отдельными комнатами (рабочий клуб, изба-читальня и проч.) [2].

Основной осью павильона является одна из диагоналей планируемого участка, по ней расположена лестница, идущая в бельэтаж.

Вся масса здания разрезается на две части и перекрыта односкатными крышами во взаимно противоположном направлении. Проход между ними полуоткрыт в виде элементов кровли, уклоны которых также взаимно противоположны. На этих элементах предполагается роспись с надписями на национальных языках республик, входящих в Союз [3].

Входы запроектированы в противоположных концах (А) павильона. Публика, находящаяся в нижнем этаже, поднимается полумаршами на главную лестницу для обозревания бельэтажа [4]. В местах (Б) предусматриваются запасные выходы.

Павильон деревянный каркасной системы.

Посылаемый чертеж является эскизным проектом, выражающим идею постройки павильона.

49 [ИЗ ИНТЕРВЬЮ ГАЗЕТЕ «ЛЕ ДЕРНЬЕ НУВЕЛЬ»] [1]

1925 г.

<...> Еще не законченный павильон Советской республики уже удостоен своей доли похвал. Говорят даже о скандале, о мистификации. По общему мнению, может быть, несколько преувеличен-

ному, но подготавливающему искреннее восхищение, это здание явилось плодом счастливого вдохновения. Возможно, наступил час успеха для тех теорий, которыми руководствовался создатель Советского павильона. Но предоставим слово самому Мельникову: «Эта стеклянная коробка не является порождением абстрактной идеи. Я основывался на жизни и приспосабливался к ее противоречиям. Я принял во внимание и то место, которое было предоставлено для моей постройки: место, окаймленное деревьями. По моему личному желанию я сообщил павильону максимум чистоты и воздушности. Все люди, которые проходят мимо витрины <...> войдут туда <...> в мой павильон: эти стеклянные стены и лестницы, практичные для пропуска толпы, одного за другим, позволяют, помимо того, как бы продолжать поток жизни <...>. Что касается этих диагоналей плана и контрастов, которые доминируют в здании, так разве они разочаровывают любителей новизны! Они определяют крышу, находя одна на другую: они так скомбинированы, чтобы пропускать воздух и чтобы препятствовать дождю. Если это стекло и это устройство такого парадоксального характера придают павильону впечатление излишней легкости, что формируется как эфемерная черта для монументального здания, то разве не необходимо для него же богатство аэрации? В заключение: я никогда не хотел создать символ, все гораздо проще, на деле я хотел создать здание, приспособленное к своей цели, хорошо обозреваемое в ансамбле благодаря своим строгим линиям и прозрачным краскам, позволяющим свободно входить свету и воздуху <...>».

50 [ОТЗЫВЫ ГАЗЕТ О КОНКУРСНОМ ПРОЕКТЕ ПАВИЛЬОНА СССР]

1924 г.

«Вечерняя Москва», 30 декабря [1]

<...> Проект Мельникова очень остроумно разрешает вопрос использования узкого пространства, предназначенного для павильона. <...> Вся постройка павильона легка, конструктивна и отвечает основному заданию — отражению в характере постройки идеи СССР.

«Экономическая жизнь», 30 декабря [2]

<...> Павильон СССР по своей конструкции существенно отличается от выставочных павильонов обычного типа. Спроектированный в духе современных архитектурных исканий и чуждый какой-либо стилизации под «русский стиль» и т. п., павильон пытается выразить все своеобразие СССР как трудового государства и братского союза народностей.

51 П. С. КОГАН. [О СОВЕТСКОМ ПАВИЛЬОНЕ В ПАРИЖЕ] [1]

1925 г.

Еще до открытия нашего Отдела началось усиленное паломничество журналистов и всех интересующихся худож[ественной] промышленностью в наш павильон. Прежде всего, о самом этом сооружении. Оно породило огромную литературу, и можно смело сказать, что в Париже нет сейчас человека, сколько-нибудь интересующегося искусством, кто не знал бы имени строителя нашего павильона — молодого архитектора Мельникова. <...> Символизирующее устремление Советского Союза и единство входящих в него народов, это новое произведение архитектуры породило бурную гамму мыслей и чувств, начиная со злобных издевательств и кончая такими дифирамбами, которые редко выпадают на долю художника. В то время как эмигрантская печать называла наш павильон позором, некоторые выдающиеся художники видели в нем откровение.

<...> Когда проект Мельникова был получен в Париже, то сочувственное отношение, которое он встретил со стороны ряда лиц, давало надежду, что чуткие художественные круги французской столицы почувствуют творческие силы, бьющие ключом в Советской России. Бонье [2], главный архитектор выставки, отметил своеобразие и смелость замысла молодого советского художника <...>. Наше создание, влекущее ввысь, не только не затеряется, но выделится всей простотой и смелостью среди банальной пышности. <...> Это собственно не выставка экспонатов, а, так сказать, показательное здание, воплощение быта. <...> Можно с уверенностью сказать, что этот красочный павильон, окрашенный в восточный колорит и выявляющий культурные устремления созидающих классов нашей страны, рабочих и крестьян, заинтересует мыслящую Францию не меньше, чем традиционная роскошь наших соседей [3]. <...>

Павильон Мельникова произвел очень хорошее впечатление. Одна из крупнейших строительных фирм, Перре, которая едва ли особенно заинтересована в прибылях от Советского павильона, предлагала строить этот павильон, так как считает для себя это оригинальной и интересной рекламой [4]. Такой же интерес наблюдается в некоторых кругах, несомненно дружественных <...>.

<...> Очень красив и оригинален Чехословацкий [павильон]. Раскраска его несколько напоминает наш, Советский павильон. Между прочим, необходимо отметить тот факт, что стиль Советского павильона, несомненно, повлиял на некоторые постройки, воздвигнутые позднее.

Когда Мельников приехал в Лион <...> ему там сообщили, что он прибыл для того, чтобы выделить его среди других [авторов па-

вильонов], которых они признали довольно традиционными, чтобы не сказать сразу банальными. Это сразу показывает, что советская культура может показать оригинальную сторону советской жизни.

52 А. М. РОДЧЕНКО. ПИСЬМА ИЗ ПАРИЖА[1]

Март — июнь 1925 г.

24 марта 1925. <...> Издали видел вышку нашего павильона на выставке. Пока еще не ходил туда, завтра пойду.

Внешне Париж больше Берлина похож на Москву. Внешне даже и люди.

25 марта 1925. Париж. <...> Павильон почти готов. <...> Павильон наш будет самый лучший в смысле новизны. Принципы конструкции стройки здесь совершенно иные, чем у нас, — более легкие и простые. Официально выставка должна открыться в конце апреля, но, наверно, откроется в мае. По тому, что на ней построено, ясно, что она значительно слабее в художественном смысле нашей выставки (Сельскохозяйственной).

27 марта. Мельников рассказывал: кто-то его спросил — как вам нравится в Париже (а он был с одним русским художником). Мельников ответил: «Прекрасно, очень нравится», — и увидел, что русский художник отвернулся. Тогда Мельников спросил его: «А вам?» Тот ответил: «Ничего», — и на глазах его были слезы[2].
<...>

17 апреля 1925 г. Париж. <...> Выкрасили павильон, как я раскрасил проект — красное, серое и белое; вышло замечательно, и никто — ни слова, что это я, а совета спрашивать — так всюду меня.

10 июня. Париж. На открытии собралась огромная толпа французских рабочих, которые встретили Красина криками: «Да здравствуют Советы!» — и запели «Интернационал». Полиция попросила Красина войти в здание и рассеяла толпу, а Де Монзи[3], сказав: «Я извиняюсь, но я не уполномочен своим правительством присутствовать на демонстрации», быстро ушел. <...>

Все почти газеты пишут о русском павильоне, ни об одном так много не писали и не пишут, — это определенный успех <...>.

53 Г. К. ЛУКОМСКИЙ. [О ПАВИЛЬОНЕ СССР][1]

1925 г.

<...> На выставке в Гран-Пале можно видеть многие работы новых зодчих СССР. Выставка этих проектов крайне показательна.

<...> Толпа, окружающая павильон, нередко глумится, шутит, но всегда вокруг павильона — толпа, и толпа подолгу *стоит!* Значит,

одна цель павильонов выставки, вообще, — уже достигнута? Он *обращает внимание?* Да, значит, *что-то* в нем есть! Не правда ли?

<...> Все должно быть построено в простых и логичных формах. И ничего старого. Это и был, кстати, чуть ли не 1-й параграф выставочного положения, и его, этот параграф, соблюла, пожалуй, *лишь одна Россия,* ибо даже Чехия и Австрия дали — первая что-то от германского стиля еще 1900-х гг., а вторая что-то от своего австрийского «барокко».

<...> Ведь для целей выставки предметов Павильон СССР именно так подходит: даже *снаружи* видно все, что ни положено будет *внутри.*

Но весь вопрос еще не в том, дело в будущем: а продолжение? Можно ли будет вот в этом духе, как Павильон СССР, строить другие постройки: дома, дворцы, вокзалы (вопрос, который особенно часто задают враги СССР).

Вопрос, в сущности, серьезный, но ответ на него простой: да *в духе* этого павильона бани или читальни, конечно, нельзя будет строить! Но это же и есть *достоинство* Павильона СССР. Его архитектура такова, она столь специфична, что именно только пригодна для павильона: она павильонная и именно для павильона на шесть месяцев на выставке и построенная. <...> Это-то и есть *плюс* архитектурного завоевания (и, таким образом, архитектурного течения *типа* нашего павильона), что оно ясно очерчивает, в связи с *выражением* здания — то есть его внешним убором, его обликом, — и его предназначение! Не было ли это разве заветной мечтою даже всех нас, архитекторов, еще в 1900—1910 гг.? Нас, прошедших такую «ампирно-палладиевскую» школу зодчества, какою была наша «альма-матер» Академия художеств <...> создавшая на почве ордеров классики, гармонии и воспитания в духе классических пропорций — *классику же* и новых форм, новых масс, новых комбинаций, хотя бы таких, какие дал в своем произведении Мельников. Символ его переплетающихся крыш (над лестницей) — очень значителен: разве не видит каждый в этом сплетении — выражения Союза?

Ради иллюстрации посмотрим теперь другие павильоны выставки. *Италия.* <...> Конечно, рядом с ним Павильон СССР — исполнен чистоты линий и благородства форм исключительных, а Итальянский дом обнаруживает полную беспомощность. <...>

Мнение выдающегося профессора и директора школы прикладных искусств в Вене [Й. Гофмана]: «Лучшим павильоном всей выставки является сооружение самого молодого государства — России», — а Гофман просил меня даже опубликовать это его мнение[2]. <...>

Публика подолгу останавливается перед Павильоном СССР. Ни перед одним она не останавливается так долго. И правда, что же смотреть в павильоне Греции или Бельгии? Ничего! Россия — *изумляет;* Россия — заинтересовывает; Россия — волнует. Видятся горизонты далекие, новые формы, великое будущее. И как ни красива ратуша в Стокгольме, но в ней лишь «все в прошлом», в павильоне же СССР <...> — все ново, свежо, логично, а дорога к будущему открыта — стройте, *творите!* <...>

54 Л. Б. КРАСИН. РЕЧЬ НА ОТКРЫТИИ ПАВИЛЬОНА СССР[1]

4 июня 1925 г.

<...> Характер русской революции не мог не выразить себя в области искусства. Вы убедитесь в этом в Павильоне Советских республик, выставляющих продукцию пролетарских классов. Может быть, на выставке нет другой страны, чье искусство в данный момент было бы так демократично, как искусство СССР. <...> Наш павильон по необходимости будет выглядеть пролетарием в этой блестящей и разодетой толпе <...>.

55 [ФРАНЦУЗСКАЯ ПЕЧАТЬ О ПАВИЛЬОНЕ СССР]

1925 г.

[*Из журнала «Клярте»*][1]

<...> Рядом с павильоном Италии, где все рецидивы классицизма нагромоздились один на другом самым безвкусным образом <...> павильон СССР — быть может, единственное по-настоящему оригинальное, логичное и здоровое произведение архитектуры на всей выставке. Я говорю это, совсем не будучи ослеплен своими симпатиями к молодой России.

Павильон СССР характеризует серьезность практического подхода. Архитектура его предельно экономична. Пролетарская республика не нуждается в прикрасах. Она враг всякого расточительства. <...> И потому там сейчас начинает возрождаться истинная архитектура, отвечающая насущным потребностям, не связанная ни материалом, ни рабской зависимостью от формы.

Именно таким пониманием архитектуры и руководствовался молодой товарищ Мельников, чей проект был признан наиболее удачным на конкурсе на лучший Павильон СССР. <...>

Вся оригинальность этого чрезвычайно простого сооружения, построенного из обычного дерева с предельно экономичным покрытием и стеклянными стенами, заключена в рациональном распределении объемов, сочетающемся с темой перекрестных плоскостей.

Это никакой не дворец, а хрупкое сооружение, рассчитанное на

один сезон. Крыша из рубероида. Это действительно временный выставочный павильон. Но он-то и есть пример настоящей архитектуры. Это не просто бутафория. Здесь все — целесообразность и оригинальность в противовес окружающей безликой компиляции <...>.

Простая и строгая мачта павильона открыто провозглашает принципы молодой пролетарской республики, презирая буржуазное тщеславие с его пустой и бесцельной тратой сил. <...>

[*Из газеты «Юманите»*] [2]

<...> Недалеко от Гран-Пале, напротив дворцов буржуа, располагается дом Советов. Он представляется живым символом пролетарского искусства, нового, отрицающего все правила традиционной декорации простой гармонией своих линий и соразмерными отношениями масс. <...> Даже благодаря одному экстерьеру, освобожденному ото всех бесполезных украшений, павильон новой России — создание архитектора Константина Мельникова — это больше, чем просто пример,— это — урок. <...>

[*Из газеты «Ви Увриер»*] [3]

<...> Очевидно, что буржуа на выставке декоративных искусств, направляясь к Советскому павильону, быстро выясняют, что ничего не понимают, и ретируются, иронизируя. <...>

Необходимо думать и чувствовать по-революционному, чтобы понять это. <...>

Две громадные стеклянные коробки, прямыми линиями возвышающиеся с двух сторон большой лестницы, симметрично разделяющей внутреннее пространство. Четыре больших зала — два внизу и два наверху [4]. Свет, равно как и взгляд зрителя, свободно проникает внутрь. Ничего роскошного, тяжелого, болезненного — легкость, чистота, свежесть. Для связи коробок — маленькие красные чередующиеся крыши. Сбоку — встроенная башня: легкие перекрещивающиеся балки устремляются вверх, где свободно развевается красное знамя СССР.

Что хотели сказать наши друзья? Продемонстрировать новую советскую архитектуру? И да, и нет.

Нет — потому что они не хотели для временной постройки создавать постоянный, «вечный» тип конструкций. Павильон — это витрина, стенд, который можно быстро, без особых усилий осмотреть. Принцип совершенно логичен, и можно лишь упрекнуть устроителей всех других павильонов и экспозиций, что они спрятали в темные склепы то, что необходимо осматривать при свете.

Советский павильон особенно символичен.

Все то, что мы включаем в понятие советских республик, он выражает в своих формах <...>.

56 А. БЛОК, Р. БРОКАР.
ОРИГИНАЛЬНОСТЬ СОВЕТСКОГО ПАВИЛЬОНА [1]

1925 г.

Нельзя не признать, что Павильон СССР принципиально отличается от дворцов, возведенных архитекторами из других стран. Молодая пролетарская республика как бы сознательно отвергает все, к чему привыкли в менее революционных государствах. Насколько роскошно убранство железобетонных стен вдоль Кур-ля-Рен, насколько изобилуют там позолота, штукатурка и всевозможные отделочные материалы, настолько же непритязательны средства, использованные в этом сооружении из окрашенного в неброский цвет дерева.

В прошлом году Советское правительство объявило конкурс на лучший Павильон СССР.

Требовалось:

1. Не превышать установленную заранее более чем скромную сумму, выделенную на строительные работы и материалы.

2. Используя эти скромные средства, архитектор должен был с предельной ясностью выразить характер советского пролетарского искусства.

Первая премия была присуждена господину Мельникову (простите, «товарищу» Мельникову), который, в отличие от других официальных архитекторов, очень молод, но, несмотря на молодость, был уже неоднократно премирован за другие конкурсные проекты <...>.

Задача, поставленная перед конкурентами, была сформулирована в самых общих чертах; известен был только размер участка под будущий павильон, и никаких данных о его местоположении на выставке, ориентации, о габаритах окружающих строений. Надо было думать о том, чтобы соседние постройки не затмили павильона. Следовательно, наиболее удачным представлялся такой проект, который можно было бы легко изменить без коренной перестройки и который позволял бы уже на месте окончательно установить расположение основных объемов здания в зависимости от окружения.

В этих условиях Мельников решил взять за основу не фасад, а диагональ здания. Он спроектировал павильон симметрично относительно диагонали заданного прямоугольника.

Эта диагональ разрезает второй этаж пополам своего рода коридором, продолженным с обеих сторон наружными лестницами, по которым и поднимаются на второй этаж.

Таким образом фасад оказался не снаружи, а внутри павильо-

на, что делает его совершенно независимым от окружающих построек. Используя диагональ, архитектор вытянул здание по самой длинной линии в прямоугольнике и добился успеха самыми простыми и естественными архитектурными средствами: наружная лестница, архитектоника крыши.

Кроме того, диагональная симметрия давала четыре возможности по-разному расположить и сориентировать здание (два варианта, симметричных относительно диагонали, и два — относительно основных осей прямоугольника).

Архитектор решительно отказался от всякого украшательства, он не связан никакой школой. Эффект достигнут одним лишь сочетанием плоскостей и объемов, основная тема — игра наклонных плоскостей: крыши двух основных частей здания наклонены в разные стороны, а перекрытие центрального коридора состоит из скрещивающихся панелей. Изысканно и предельно просто.

Справа от лестницы возвышается треугольная решетчатая мачта из деревянных перекладин, она увеличивает размер здания по вертикали, не дает ему затеряться среди могучих соседей. Она сконструирована так же просто, как стойка подъемного крана, которую вы можете увидеть на любой парижской стройке. Это как бы каркас колокольни. И здесь единственное украшение — несколько панелей с различным наклоном: развитие по вертикали темы наклонных плоскостей крыши. Эта мачта имеет свое определенное назначение. Всякий павильон должен узнаваться издалека и говорить сам за себя. И потому на вершине мачты строгая декоративная надпись крупными красными буквами: СССР.

Возвышающимся над уровнем пола диагональным коридором верхний этаж разделен на две симметричные относительно этой диагонали части. Нижний этаж, наоборот, воспринимается как единое целое. Пол второго этажа держится на деревянных столбах, удачно вписывающихся в планировку нижнего зала. <...>

Застекленные стены обеспечивают хорошее освещение.

Крайние панели перекрытия диагонального коридора опираются одна — на мачту-колокольню, другая — на оригинально решенную эмблему: серп и молот и надпись, учитывающая декоративные свойства шрифта, как это любят делать китайцы.

Беспристрастный судья вынужден признать, что молодая республика, недавно признанная Францией, сумела сохранить предельную разумность на выставке, где здравый смысл подчас изменяет участникам в угоду тщеславию и самолюбию. На фоне примитивного нагромождения палаток парижской ярмарки и тяжеловесной роскоши выставочных дворцов она преподносит урок эстетической простоты.

57 В. ЖОРЖ. [О ПАВИЛЬОНЕ СССР] [1]

1925 г.

Лучшие павильоны на выставке — советский, датский, польский и чешский. <...>

Построенный из легких материалов — дерева и стекла — Павильон СССР, с его лестницей, проложенной наискось, мачтой, напоминающей строительные леса, и легкой крышей из перекрещивающихся наклонных плоскостей, защищающей от дождя и пропускающей свет, представляет собой тип сооружения современного и наиболее точно отвечающего своему назначению. Павильон Мельникова — это обнаженная конструкция, поставленная в пространстве и обеспечивающая максимум обозрения. Несмотря на то, что этот стеклянный дом обошелся значительно дешевле всех иностранных павильонов выставки, он должен послужить ценным уроком для всех новых молодых архитекторов. Мельников утверждает себя не только как конструктор, но и как художник. Он освобождает понятие объема от понятия сплошной массы. Он выражает третье измерение, он создает ощущение пространства самим направлением архитектурных линий. Своими достижениями Мельников обязан глубокому знанию основ стереометрии. Этот архитектор призван сыграть большую роль в своей стране, охваченной пафосом коллективной героической деятельности. <...>

58 А. ГЛЕЗ. [О ПАВИЛЬОНЕ СССР] [1]

1925 г.

<...>

Прежде всего я должен сказать, что был приятнейшим образом удивлен, когда увидел, что русский архитектор использовал дерево, а не искусился *железобетоном,* благодаря которому так легко выглядеть современным. И, кроме того, поскольку все в этом павильоне имеет конкретное практическое назначение, напрасно было бы искать в нем хоть толику эстетизма: он задуман именно как *полезный,* а не как *прекрасный,* и все его пропорции подчинены совершенно ясной общей задаче, а не ухищрениям интеллекта.

Этот павильон контрастирует со своим окружением, в котором рабочие усилия скрыты за декоративными деталями. Он ничего не говорит нашей памяти, и чувствуешь, что он был построен так потому, что это было необходимо, и что он был задуман в соответствии с определенной потребностью. Поэтому его и упрекают в том, что он так прост, так далек от *пластической морали* нашей эпохи. <...> Но так как этот павильон не ассоциируется ни с чем иным, как с самим собой и с его собственным назначением, и отвечает только своей сущности, он живой и представляет собой жи-

вое функциональное слияние мысли и реальности. Это — именно выставочный павильон, где все задумано, чтобы как можно лучше представить экспонаты, которые в нем находятся. Здесь ни одна вещь не принесена в жертву и никто из посетителей не может пожаловаться, что ему плохо видно. Лестница, расположенная по диагонали, соответствует основной цели постройки — получить максимум света, чтобы осветить максимум пространства, предназначенного для экспозиции.

Особенно наглядной в этой постройке остается верность архитектоническому принципу, от которого, казалось бы, имели возможность уклониться при помощи модернистских уловок. В данном же случае, поскольку конструкция предельно проста, мы воспринимаем ее непосредственно, так сказать, в первичном виде. Ритм достигается симметричным расположением двух элементов, исходная масса которых облегчена за счет проема, создаваемого диагональной лестницей. Таким образом, целое складывается, в сущности, из двух полых объемов, равноценных по значению, а также по временным интервалам — удалению и приближению. Характер любой реализации в пространстве — от танца до архитектуры — можно определить как пластический. Изменение коэффициентов зависит от использованных средств, но биологически эта реализация является результатом чередования нашей чувственной и духовной деятельности, геометрии и арифметики: это неизменный закон. То, что называют *порядком,* не что иное, как лучшее распределение этих видов деятельности, позволяющее достичь наибольшего эффекта при наименьших затратах. Порядок зависит, следовательно, от *меры,* а она от *ритма* <...>. Русский архитектор создал упорядоченный пластический организм, поставленный в пространство, которое не требовало ничего иного, кроме самого элементарного выражения меры и ритма. Однако переход от простого к сложному, по неизменному закону жизни, связан, в сущности, с проблемой масштаба, зависящего от назначения. Что касается формы, проблема может усложняться из-за материалов, которые нужны, чтобы форма могла сохранять равновесие, но по своей сущности она всегда будет оставаться простой и неизменной. Это истина, которую не учитывают в настоящее время. Именно ей мы обязаны созданием пирамид и соборов в те времена, когда прекрасно знали и умели использовать естественные материалы; ей же мы обязаны греческими храмами, гармоничными по пропорциям, которые архитекторы имели мудрость не нарушать, не располагая ни достаточными знаниями, ни мощными средствами, необходимыми, чтобы эту истину утвердить в пространстве более широко.

Нужно быть признательным русскому архитектору за это возвращение к упорядоченности.

И если не распылять совместные усилия людей доброй воли оздоровить нашу эпоху, которая рушится, потому что не обладает более твердыми основами <...> то вся энергия, растрачиваемая отдельно каждым, будучи сконцентрированной, могла бы воспрепятствовать кризису превратиться в бедствие.

То, что сделал русский, это то же, что недавно сделал своим Дворцом дерева наш французский архитектор Огюст Перре и что никогда не поймут те, кто не в состоянии выйти за пределы коэффициента нашей эпохи, недостаточного для того, чтобы скоординировать упорядоченную деятельность головы с пассивностью тела. Применив простой и фундаментальный элемент, он создал размеренный и ритмичный организм, который представляет собой совершенный тип выставочного зала. И это прекрасно узнали те, кто покинул барачный лагерь по берегам водоема и испытал на себе трудные эксперименты Большого дворца, умозрительные и далекие от действительности[2]. Они пережили чувство чудесного изумления, увидев, как благодаря таланту и проницательности большого архитектора ожило то, что наспех сколотили плотники и что поначалу показалось им вынужденным и неудачным выходом из затруднения, обусловленного наличными подручными средствами.

59 А. ВАН ДЕ ВЕЛЬДЕ. [О ПАВИЛЬОНЕ СССР][1]

1925 г.

<...> Самая большая ошибка всех этих официальных павильонов заключается в том, что в тени деревьев на берегу Сены они кажутся построенными на вечные времена. Павильон Советской республики — единственный павильон, выделяющийся среди них своим точным соответствием функции, и какова должна быть смелость его создателя, Константина Мельникова, вдохновлявшегося таким стремлением. Русский павильон не одет в парадные одежды, как все другие, но представлен в своем естественном виде <...>.

60 В. БУРЖУА. ПРИВЕТ КОНСТРУКТИВИЗМУ[1]

1925 г.

<...> Советский павильон Мельникова — это отказ от копирования архитектуры дворца. И почему бы прекрасному без роскоши порыву души не быть выразителем молодой Федерации среди собравшихся наций? Деревянная конструкция неожиданного вида просто и с лиризмом, со специфической скромностью временного сооружения, в котором находят свое выражение и вкус и до-

стоинство личности, символизирует в павильоне выставки, построенном на несколько месяцев, движение вперед социального строя <...>.

61 ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ. ВСЕМИРНАЯ ВЫСТАВКА[1]

1925 г.

1. Новый стиль

<...> Прекрасный Париж, его обезобразили. Рядом с зеркалом площади Согласия (на которой мечтал жениться даже наш наивный привередник Маяковский)[2], рядом с садами Тюильри, белым салом набухли павильоны Великобританской Империи или империи магазинов «Бон Марше». Раковая опухоль. Газетные критики (построчная премудрость обязывает) гадают: «новый стиль? Да, да, новый стиль». «Нет, позвольте, а Мюнхен 1900 года? Сецессион». Как не улыбнуться?[3] <...> Взята изумительная техника современности, точность усовершенствованных машин, умелость мастеров, и все это пригнано под вкус и запросы восьмидесятиkилoвoй Клеопатры, ласкающей держателя акций «Мексикан-Игл». Присоединяюсь, таким образом, к оптимистам — создан стиль, стиль новых снобов, ухитряющихся даже на Пикадилли и на улице Рояль хранить еще дикарскую наивность, стиль эстетически дряхлый, но житейски молодой, стиль первоначального накопления или же мародерской пирушки. Всемирная выставка оправдала расходы.

Поразительна готовность, с которой пошли навстречу этим вкусам художественные академии и министерства изящных искусств всех стран. Имелся ведь выбор — в любой стране работают живые мастера, ищущие подлинный стиль нашей эпохи, стиль нового машинного романтизма, циркульной поэзии и суровых чувств. Но их оставили в стороне. Редкие павильоны (как-то: советский, чешский, туризма, «L'Esprit nouveau»)[4] <...> напоминают инженеров или рабочих в прозодежде, пробравшихся, благодаря рассеянности швейцаров, на бал <...>.

3. Сон о гараже[5]

«Это стеклянная клетка для красного зверя», — сказал господин Нувориш, подходя к Советскому павильону.

«Это единственный павильон на выставке, который стоит смотреть», — сказали архитектор Корбюзье-Сонье, художник Леже, поэт Мак-Орлан[6]. Следовательно, все в порядке.

Германии на выставке нет. Аграрная Россия оказалась единственной страной (если не считать маленькой комнаты Австрии),

которая дала выражение новому индустриальному стилю. Урок поучителен. Он напоминает нам об исконной романтической природе искусства <...>.

Когда смотришь на крышу Советского павильона, становится очевидным, что русский конструктивизм, от «Про это» Маяковского до косого ливня, орошающего посетителей выставки (см. крышу), чужд утилитаризму.

Он радует легкостью — действительно выставочный павильон. Его не придется через шесть месяцев взрывать динамитом. Заезжий гость!

Есть у красоты хорошая мамка — бедность. Далеко от 5 миллионов лир[7]. Допускаю, что жесткость смет приятно выравнила линии постройки, экономия рублей перешла в экономию эстетическую.

Индустриальный сон. Гараж, приснившийся поэту (неужели поэтам должны сниться обязательно шалаши?). Стекло устраняет двусмысленность — это ясность хорошей погоды и еще витрины <...>.

62 Б. Н. ТЕРНОВЕЦ. ОТДЕЛ СССР НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ В ПАРИЖЕ[1]

1925 г.

<...> Как известно, в связи с отсрочкой признания Францией СССР приглашение участвовать на выставке было получено нами со значительным опозданием, когда большинство других стран уже заканчивали подготовку выставочного материала и занимались возведением монументальных павильонов. Германия, приглашенная одновременно с СССР, испугалась крупных затрат, и в особенности краткости срока для подготовки выставки, и предпочла отказаться. Мы смело пошли на участие, недостаток времени заменяя напряжением работы и целесообразной организацией; результат теперь налицо: мы открыли свой павильон лишь несколькими днями позже главнейших участников и сумели опередить ряд других. Расходы на выставку, по сравнению с затратами других стран, являются минимальными. Вместе с тем художественную сторону Русского отдела нужно признать совершенно удавшейся.

Согласно положению о выставке, каждая страна не получила единого замкнутого участка для экспозиции своего художественного производства; ее участие было разбито на четыре разнородные формы; в зависимости от характера экспонатов, они выставлялись или в специально возведенном павильоне данного государства, или в Большом дворце, или в галереях Эспланады Инвалидов, или, наконец, в так называемых «кэнконсах», регулярно засаженной деревь-

ями площади на левом берегу Сены: там находилась розничная продажа художественной индустрии, увеселения, аттракционы, кафе.

С самого начала постройки наш павильон приковал к себе общее внимание; проект арх[итектора] К. С. Мельникова был напечатан в нескольких журналах, деля «за» и «против» художественный Париж. В два месяца удалось возвести и отделать павильон. Уже один этот факт свидетельствует о целесообразности типа постройки, принятого Мельниковым. В отличие от массивного и ложного по существу монументализма стоящего рядом итальянского павильона, К. С. Мельников остановился на типе временной, легкой постройки, быстро воздвигаемой и быстро сносимой. Не нужно забывать, что после закрытия выставки все ее сооружения должны быть снесены в краткий срок; итальянцы стоят теперь перед печальной необходимостью затраты свыше миллиона франков на сломку своего павильона. Эта временность и легкость постройки выявлена в русском павильоне: он весь из стекла — светлый, прозрачный; его «экспозитивность» подчеркивается тем, что выставленные предметы можно воспринять не только войдя внутрь павильона, но уже проходя мимо него.

О стиле павильона можно дать некоторое понятие, подчеркнув его так называемый «американизм» [2]. К. С. Мельников дал ряд острых и удачно найденных моментов. Наибольший эффект производила широкая диагональная лестница, с перекрещивающимися над ней рядами навесов; защищая от солнца и дождя, они дают свободную циркуляцию воздуху и позволяют воспринимать на фоне голубого неба яркий пламень киновари, в которую они окрашены. Сжатость, лаконизм, отсутствие пустого украшательства, четкость, ясно выраженный утилитаризм — вот особенности архитектурного языка К. С. Мельникова, снискавшие его постройке симпатии молодых художественных кругов.

Весь низ павильона занят декоративным искусством различных народностей, населяющих наш Союз; <...> однако следует признать, что экспонаты этого отдела, свидетельствовавшие об обилии богатых и полно бьющих источников народного творчества, мало вязались со стилем павильона: в этой ультрасовременной постройке, быть может, было бы целесообразнее разместить экспонаты, характеризующие рост нашей городской культуры: театр, архитектуру, плакат и т. д., вот почему отдел книги, организованный Госиздатом, расположенный в верхнем этаже павильона, казался таким уместным. <...> Наконец, в «кэнконсах» расположились в круг «бутики», построенные Мельниковым и расписанные Экстер и Бартом [3]. Здесь продавались фарфор, книги, ковры, вышивки, кружева; и снова художественное оформление этих киосков нужно считать удавшим-

ся, быть может, наиболее острым и интересным из созданного в этой части выставки[4].

63 В. С. КАРПОВИЧ. АРХИТЕКТУРА НА ПАРИЖСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЙ ВЫСТАВКЕ 1925 ГОДА[1]

1925 г.

<...> Павильон нашей Республики <...> весьма скромных размеров и по своей композиции резко отличается от всех павильонов выставки. Архитектор Мельников, строитель нашего павильона, задался, очевидно, целью создать произведение, которое совершенно не напоминало бы архитектуры прежних эпох и носило бы характер временного «павильонного» сооружения.

В павильоне Мельникова нет совершенно эклектизма, но в общей композиции нет гармонии отдельных масс, и поэтому павильон не дает художественного, законченного впечатления. Павильон носит отпечаток талантливой эскизности, но не продуман глубоко, что необходимо в такой ювелирной архитектурной композиции. Главное достоинство Павильона СССР заключается в том, что по своей оригинальности он занимает первое место на выставке и вследствие того обращает на себя всеобщее внимание. <...>

64 Я. А. ТУГЕНДХОЛЬД. СТИЛЬ 1925 ГОДА (МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА В ПАРИЖЕ)[1]

1925 г.

<...> В павильоне «L'Esprit nouveau», как и в некоторых других запоздавших постройках, нельзя не увидеть отзвуков Павильона СССР, который навлек на нас целую бурю ругательств и насмешек бульварной прессы (ничего, другие за это даже платят деньги!), но зато и привлек к нам внимание, иногда полное восхищения, со стороны французской художнической интеллигенции. Павильон СССР стал в ее глазах символом «нового духа». И, действительно, он является наиболее острой постройкой на выставке — образцом «целесообразной» архитектуры, приспособленной в данном случае благодаря широкой и пересекающей его лестнице к максимальной пропускаемости публики, а благодаря высокой мачте с инициалами Республики приспособленной и к наибольшему агитационному эффекту. Перефразируя формулу Корбюзье, можно сказать, что наш павильон явился «машиной для агитации»[2] <...>.

65 [ИНТЕРВЬЮ ГАЗЕТЕ «ВЕЧЕРНЯЯ МОСКВА»][1]

1925 г.

Когда я приехал в Париж, то все павильоны на выставке были вчерне готовы. Для нашего павильона было отведено небольшое место размером 30×11 метров. Участок, где должен был быть соору-

жен наш павильон, находился среди густых аллей, на пересечении трамвайных путей. Однако, несмотря на столь невыигрышное место, вдали от главной линии выставки, наш павильон выдается как своей конструкцией, так и новой, до сих пор невиданной утилитарной формой строения.

Ежедневно павильон посещало около 10 тысяч человек. В праздничные и воскресные дни число посетителей значительно увеличивалось. В нижнем этаже нашего павильона находились художественно сделанные уголки советских республик, в верхнем — экспонаты Госиздата, Госторга и Уголок В. И. Ленина.

Кроме того, СССР выставил свои экспонаты в большой галерее выставки и в Большом дворце.

Интерес к павильону на выставке со стороны всех слоев населения был огромный. Нашим павильоном интересовались не только журналистские круги Парижа, но и лучшие заграничные художники и архитекторы. Я получал со всех сторон приглашения разъяснять сущность и идею архитектурного проекта нашего павильона.

При открытии павильонов выставки президент Франции г-н Думерг первым посетил наш Советский павильон.

66 Н. ЛУХМАНОВ. [О ВОССТАНОВЛЕНИИ СОВЕТСКОГО ПАВИЛЬОНА В ПАРИЖЕ] [1]

1926 г.

<...> Успех, которым заслуженно пользовался Павильон СССР,— успех молодой советской архитектуры. Мельникову удалось разрешить идею Союза ССР и Конституции. Конструктивные массы павильона — республики нашего Союза. Слитые в единое целое — они мощны и непоколебимы; порознь — они слабы и неустойчивы [2].

<...> Новая конструкция крыши позволяла смотреть на облака парижского неба и в то же время не пропускала в павильон дождевой воды, придавая постройке особую архитектурную легкость.

Конструкция, сделанная из стекла и дерева, вначале шокировала французскую буржуазию, воспитанную на ложноклассических портиках и колоннах из поддельного мрамора. Впоследствии та же целесообразность конструкции создала успех Павильону СССР и стала предвестницей успеха советской архитектуры в Европе и Америке. На днях получено сообщение о том, что Павильон СССР подарен Совету Рабочих Синдикатов Парижа. Построенный в свое время на Кур-ля-Рен против входа в Гран-Пале (Большой выставочный дворец), Павильон СССР ныне восстанавливается Советом Рабочих Синдикатов в другом районе Парижа — на авеню Матюрен Моро.

Восстановление Советского павильона — событие для Парижа.

Для СССР это — праздник советской архитектуры [3].

67 Л. М. ЛИСИЦКИЙ. [МЕСТО ПАРИЖСКОГО ПАВИЛЬОНА В СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ][1]

1929 г.

<...> Первым маленьким сооружением, в котором на деле свидетельствует о себе реконструкция нашей архитектуры, является Советский павильон Мельникова на Парижской Всемирной выставке 1925 года. Тот факт, что павильон стоял непосредственно возле произведений международной архитектуры, ярче всего доказал в корне отличную установку и направленность советской архитектуры. <...>

В данном случае была поставлена цель расчленить объем открытой лестницей. В плане симметрия определяется диагональю и поворотом форм на 180°. Так целое из покоя прямоугольной симметрии приведено в движение. Башня превращена в открытую мачтовую систему. Постройка честно сконструирована в дереве, демонстрируя не традиционно национальный блочный способ строительства, а современную конструкцию. Она прозрачна. Чистые цвета. Поэтому никакой ложной монументальности. Новый строй мыслей. <...>

68 [ЗАРУБЕЖНАЯ ПЕЧАТЬ О ПАВИЛЬОНЕ СССР В САЛОНИКАХ][1]

21 октября 1926 г.

Я только что вернулась из Салоник, куда ездила на закрытие ярмарки. Наш павильон был лучшим и имел наибольший успех. <...> Прилагаю отзывы печати о нашем павильоне.

«Русский павильон на выставке очень хорош» («Эллиники», 1926, 4 октября).

«Мы испытываем глубокое удовлетворение, смотря на грациозный павильон Советской республики» («Элефтерос Вима»).

«Сов[етский] павильон вызывает восторг. По-видимому, присланные из Москвы художники не принадлежат к разряду случайных» («Элефтерос Типос»).

Советский павильон, построенный по плану архитектора Мельникова, простотой и оригинальностью привлекал всеобщее внимание[2].

69 [МОСКОВСКИЕ ГАЗЕТЫ О ПРОЕКТЕ ГАРАЖА СИСТЕМЫ МЕЛЬНИКОВА]

1926 г.

«Вечерняя Москва», 15 февраля[1]

Архитектор К. С. Мельников разработал и представил в МКХ заказанный ему последним проект гаража для автобусов.

В задачу проекта входила максимальная емкость гаража при удобнейшем пользовании им. Для сооружения гаража предложен участок земли (50×150 саж.) по Бахметьевской ул[ице].

По проекту архитектора Мельникова гараж будет первоначально пятиэтажным при возможности беспредельного увеличения этажей по мере увеличения количества машин. Первые полтора этажа по проекту предполагаются подземными. Гараж состоит из двух пересекающихся зданий, причем в пересечении, как в центре, имеется светлый с платформами зал, приспособленный для детального осмотра машин. Въезд и выезд из гаража происходит по спирали. <...> Установка машин по этажам в горизонтальной плоскости по проекту происходит как бы пилообразно <...> что дает до 30% экономии в площади каждого этажа.

«Наша газета», 18 мая [2]

<...> Положив в основу собственную, до сего времени нигде не применявшуюся систему, основанную на принципе циркуляции движений, т. Мельников спроектировал гараж нового типа.

По проекту новое здание гаража должно представлять собою форму ромба, внутри которого размещаются машины автотранспорта параллельно боковым стенам, имеющим въезды и выезды по числу рядов машин, выстроенных под углом в 37 градусов.

Новая система реорганизует в корне постройку гаражей. Гараж существующего типа — сарай-манеж, в котором машина устанавливается на место «задним ходом», причем при установке обыкновенно требуется специальный персонал. Гараж системы Мельникова — многоэтажное здание, оборудованное по последнему слову техники. Машина в гараже проезжает прямо на свое место, не требуя ни специального персонала, ни установки «задним ходом», причем значительно экономится как время, так и горючее.

С января 1926 года проект обсуждался в кругах инженеров-специалистов, причем большинство доказывало, что система т. Мельникова неосуществима.

«Вечерняя Москва», 17 мая [3]

<...> Вчера этот проект был проверен на практике. На мостовой Арбузовской площади (бывш. Старо-Конная), в Замоскворечье, были нарисованы краской два типа гаража: один по системе т. Мельникова, другой — обычного манежного типа. К 6 часам на площадь прибыло 30 автобусов и грузовиков МКХ и была практически проверена рациональность обоих типов гаража. По чертежу арх. Мельникова машины входили и становились на места, не теряя ни ми-

нуты, для входа же в гараж обыкновенного типа они проделывали то же самое с значительной потерей времени.

Шоферы единодушно одобрили проект арх. Мельникова. <...>

70 СТРОИТЕЛЬСТВО ГАРАЖЕЙ[1]

29 октября 1965 г.

Московское коммунальное хозяйство приступило к постройкам гаражей, которых Москва до 20-х годов еще не имела. Проекты к этим зданиям были разработаны до стадии рабочих чертежей и уже утверждены, когда я, несмотря на явную для себя безнадежность, решил принять участие в этом большом строительстве. <...>

Пока что безвозмездно я занялся рисованием узоров пластического маневрирования автомашин, и, после того как мною из природы движения были изъяты острые углы, соотношение площадей найденной мною системы маневров <...> приблизилось к оптимальной норме. Следует заметить, что ценность человеческого труда, проявленного Искусством, обесценивается отсутствием у него совершенств защиты, но цифры, которые я представил техническому совету МКХ, опрокинули не только сделанную у них в МКХ проектную работу, но и понятия о живой силе автотранспорта, точнее — гаражная технология перешла из рук инженера к архитектору.

16 мая 1926 года утром были выведены все автобусы на Арбузовскую площадь для опытного сравнения гаражей существующей системы с системой арх. Мельникова, в будущем названной системой прямоточного движения.

По хронометрическому вычислению въездов-выездов автомашин из гаражей оказалось, что соревновались минуты с секундами и что невиданная скорость моей системы, добытой красотой, оправдала реальную ценность искусства архитектуры.

Идея прямоточной системы, зародившаяся у архитектора, возбудила профессиональные круги автотранспорта, и настолько сильно заметна их настойчивость закрепить себя в начавшейся рационализации гаражного строительства, что в статье, помещенной в журнале № 6, июнь 1927 года, «Вестник инженеров», с лестными словами о моей системе не упомянуто имя автора этой системы, и эта нарочитость скрыть меня повторилась еще раз в той же статье, где помещены фото с моих проектов Бахметьевского и Рязанского гаражей. <...> Я хочу подчеркнуть положение, в силу которого искусство архитектуры принято считать как бы обузой в строительстве промышленных сооружений.

Итак, после только что построенного на Международной выставке в Париже павильона — чисто художественной темы — я перешел на строительство сугубо практических сооружений.

В своем первоначальном проекте гаража я предлагал разместить его в пятиэтажном здании с уровнем земли на середине, то есть с заглублением двух с половиной этажей, для минимального пробега машин по гаражу. Этот «формалистический» проект сейчас осуществляется, но уже не мною.

1. Бахметьевский автобусный парк

Выработанная и испробованная на опытах моя система осуществлена в чистом ее виде в построенном мною здании автобусного парка в 1926—1929 годах на Бахметьевской улице (ул. Образцова). Форма здания парка приняла вид трапеции, давая тем самым движению внутри здания совершаться только под тупым углом (127°).

Трапециевидное здание парка размером 54×167 метров расположилось на участке по косой линии, и треугольные отрезки на участке перед зданием отвечали нарастающим токам общего движения автомашин.

Перекрытие покоится на двух рядах колонн, и органического нарушения прямоточного движения по гаражу не произошло. Стальные фермы по моей просьбе были спроектированы лично В. Г. Шуховым. Я, как новатор, был им принят и обласкан большим трогательным вниманием.

Теперь, в настоящее время, у нас имеются в изобилии свои отечественные машины, и такое нежно заботливое хранение их не имеет смысла в 70-х годах, а построенное мною здание осталось рентабельным и на сегодняшний день, так как, не увеличивая самого здания, его емкость оказалась способной вмещать увеличения как количества машин, так и их размеров.

Моя система, как психологический натиск, нарушила все существовавшие нормы, сузив отверстие расходования средств и времени на пользование автотранспортом.

2. Гараж грузовых машин на Ново-Рязанской улице

В строительстве гаражей мой авторитет вырос в монопольный захват по проектированию. Я еще не успел достроить Бахметьевский манеж для автобусов и проверить действие в натуре своей системы, как Московское коммунальное хозяйство предложило мне дать ему еще проект гаража для грузовых машин.

Постройке этого тоже огромного здания отвели участок клиновидной формы на Ново-Рязанской улице в Москве. Давая мне заказ, МКХ рассчитывало, что я, овладев принципом прямоточного движения, представлю проект именно в этой, только что мною прославленной системе, однако ожидание не оправдалось, и я поразил своих

заказчиков небывалым легкомыслием автора противоречить самому себе, не стесняясь перед своим же собственным изобретением.

Проект нового гаража был мною составлен с строгим учетом точного использования отведенной под строительство территории, и в проекте видно, как ее треугольная форма до предела наполнилась красиво изогнутой кривой.

Напрасно пытались и этот кольцевой гараж опорочить и отнести его форму к формалистической архитектуре <...>. Косая линия Бахметьевского гаража и кривая Рязанского гаража, их острая выразительность, первая — обязана прямоточной системе, и вторая — экономности эксплуатации земли, то есть красота этих двух не похожих друг на друга зданий рождена праздником будней.

3. Гараж для Парижа

Еще ранее, в 1925 году, мною были составлены проекты гаражей-стоянок для такси Парижа. Для парижан, любящих уличную жизнь, я предложил повесить стоянку над мостами Сены. Явилась острая конструктивная идея, состоящая из двух взаимно противоположных консолей, удерживающихся от падения собственным равновесием. Здание стоянки рассчитано на тысячу машин, подъем и спуск происходит по энному количеству пандусов, по которым машины занимают любое место, делая всего лишь один поворот. Воздушная архитектура стоянки нуждается в защите ее от ветрового кручения — два атланта на двух противоположных углах стоянки парализуют ветер.

Второй проект здания гаража дан для свободного участка застройки размером 50×50 метров. Четыре спирали-пандуса внутри здания нигде между собою не пересекаются. Одна из спиралей касается середины фасада здания, и машины мелькают по ней открыто на глазах уличной толпы Парижа.

4. Гараж «Интурист» и гараж сотрудников Госплана

В этих двух объектах строительства гаражей, в отличие от предыдущих, были взяты за основу типовые проекты. Технологической сути в них я почти не касался, предоставив вести это, а также и разработку рабочих чертежей своему весьма исполнительному сподвижнику архитектору В. И. Курочкину, занявшись сам рисовкой архитектуры внешних форм зданий.

[Задача] придать фасаду архитектурную выразительность при условии не менять готового объема явилась для меня в этих объектах новой темой творчества. Так, в гараже «Интурист» — путь туриста изображен бесконечностью, начиная его с размаха кривой и направляя его быстрым темпом вверх в пространство. Идея полностью в натуре не осуществлена <...>.

Один «глаз», смещенный с центра к высокому объему административного корпуса с узким прорезом трубы,— и я обрел связь «формалистического» подхода с самой сущностью из мира прекрасного. Это получилось в здании промышленного назначения (гараж Госплана). Обе постройки относятся к концу 40-х годов нашего века [2].

71 ОПИСАНИЕ СИСТЕМЫ ГАРАЖА АРХИТЕКТОРА К. С. МЕЛЬНИКОВА [1]

15 апреля 1927 г.

Предлагаемая система гаража состоит из продольных, главных проездов (А — А) и поперечных (б — б), направленных к продольным под тупым углом (около 127°).

Места для стоянок автомашин расположены между поперечными проездами. Боковые стороны каждого места параллельны продольным проездам, а торцовые образуют уступы.

В обычных гаражах не используют природные свойства автотранспорта. Тип манежного гаража не имеет отрегулированных циркуляций автомашин <...> следовательно, не имеет системы в их движениях. Предлагаемая система гаража построена на учете точных маневров автомашин. Каждая автомашина въезжает в гараж, становится на свое место и выезжает из гаража, двигаясь только в переднем направлении.

При поступательном движении автомашины и маневров ее под тупым углом получается минимальная ширина всех проездов в гараже. Размеры проездов определяются по размерам автомашины, ее деталей и радиуса вращения. Количество стоянок в ряду и количество рядов в гараже не ограниченное.

Преимущество предлагаемой системы состоит в том, что при любом количестве мест в гараже на установку автомашины и вывод ее из гаража потребно минимальное время; предлагаемая система не имеет встречных и пересекаемых движений и не требует при установке применения заднего хода, чем достигается очевидная экономия средств в эксплуатации автотранспорта.

ФОРМУЛА: Система гаража, отличающаяся тем, что автомашина становится на свое место и выезжает из гаража путем поступательного хода передом в одном направлении с поворотами под тупым углом.

72 О ПОКРАСКЕ ЗДАНИЯ ГАРАЖА [1]

22 июня 1927 г.

На поставленные вопросы по заканчиванию здания манежа Бахметьевского гаража сим сообщаю следующие соображения:

I. Малярные работы

1) Весь плафон потолка с прогонами и внутренние поверхности фонарей, а также деревянные части мостика *не красить и не белить*, так как предположено первую зиму испытать теплопроводность кровли, с одной стороны, а с другой — предоставляется возможность покрыть огнеупорным составом (пульверизация).

2) Окрасить крышу в густо-серый цвет (сажа + графит).

3) Наружные плоскости фонарей окрасить в серый цвет (белила + сажа). Наружные переплеты рам фонарей — в красный (мумия + белила). Внутренние переплеты и откосы фонарей — в белый цвет.

4) Оконные переплеты по всему манежу окрасить: а) наружные — в темно-коричневый (жженая умбра + сажа); б) внутренние — в светло-серый, цвета штукатурки (белила + сажа).

5) Полотна ворот и дверей окрасить: а) наружные плоскости — в серый цвет (белила + сажа) и квадраты их — в тот же тон, но темнее; б) внутренние плоскости — в коричневый цвет (жженая сиена).

6) Фермы окрасить: а) поперечные — суриком; б) продольные — стальным цветом (белила + ультрамарин + сажа); в) колонны — суриком; г) перила мостика — черным цветом; д) винтовую лестницу — суриком, ее перила — черным цветом.

7) Балки над окном и дверями, также и петли окрасить в коричневый цвет (сиена жженая).

8) Откосы оконные не красить и не белить, так как имеется еще не загрязненная поверхность свежей штукатурки.

II. Штукатурные работы

1) Внутренние плоскости стен манежа должны быть закончены штукатуркой минимальной толщины в 1 см. Если же штукатурки не будет, то неэкономично тратить средства на «обработку» швов, а также и на побелку стен рваной поверхности кладки.

2) Тоже никакой обработки не мыслилось с самого начала стройки и для наружных швов, для этой цели кладка велась самая тщательная.

Осадочные швы и зазоры между наружными четвертями и оконными и дверными проемами следует проконопатить просмоленной паклей.

3) Цоколь оштукатурить лишь в местах нахождения водосточных труб на шир[ину] около 0,8 $м^2$.

73 ЗДАНИЯ КЛУБОВ[1]

25 октября 1965 г.

«КЛУБ» — я не вижу в нашей современности более чистой темы для архитектуры, чем, скажем, театр, или кино, или даже Дворец.

У нас в 20-х годах в эту тему вкладывались (по крайней мере я так думал) все высшие стремления интеллектуальной жизни человека, человека-личности, и сооружения клубов являлись бы индивидуалистами на общем фоне городской застройки.

Началом такой серии моих построек были два проекта для Союза коммунальников — треугольник для здания клуба имени Русакова на Стромынке и пять всеченных на $^1/_3$ друг в друга цилиндров для здания клуба имени Зуева на Лесной.

Экстравагантная внешность архитектуры этого проекта отвечала его внутренней жизни и состояла из ряда трансформирующихся зрительных круглых залов путем откатывания стен каждого цилиндра.

Свою идею архитектурного всечения цилиндров, использованную в этом объекте И. Голосовым лишь декоративно, я осуществил в собственном своем доме.

Историческое здание клуба имени Русакова имеет всего-навсего 17 000 куб. метров объема и вмещает 1200 человек в зрительном зале с оборудованной сценой и рядом клубных помещений. Это первая у нас постройка с дерзким осуществлением в натуре четырех с половиной метров свесов-консолей с живой нагрузкой. Железобетонная рама, ее глубоко заложенный ростверк с большим выносом его вперед здания был гигантской ступней великана. Созданные им висячие залы-аудитории трансформируются внутри здания с общим залом клуба. Какая же мне представляется жизнь в жизни живого объема этой архитектуры?

Не подражание индустриальным формам создало этот объект, а треугольник был миром моих «подражаний» — он и только его архитектурная гармония разлилась по всему объему здания в чудовищных ракурсах громовой симфонии.

Дальше Союз химиков мною завладел, еще четыре клуба я для них построил. Клуб имени Фрунзе на набережной против Ново-Девичьего монастыря: по объему из меньших самый маленький — 3400 куб. метров. Его зрители поднимаются в его миниатюрном зале на три яруса, из них нижний ниже партера, служит, когда нужно, как фойе. В настоящее время этот объект застроен и затиснут от Москвы-реки задворками.

На открытом угловом участке Девичьего поля, на Плющихе, раскинулось дугою здание клуба завода «Каучук». В нем зритель-

ный зал заключен в полуцилиндр с тремя ярусами-балконами, с кривой одного радиуса и одинаково удаленными от портальной стены сцены. При таком равенстве размеров я мыслил пол скользящим, как подъемник, от балкона к балкону по вертикали — тем самым уменьшая или увеличивая количество зрителей в залах. Такая концепция позволила разместить в 13 500 м³ объема зал на 800 зрителей, размерный спортзал и комплект комнат. Вестибюль с кассами — отдельный объем, что теперь делают другие через сорок лет.

Клубу для фарфоровой фабрики в Дулеве под Москвой отведена парковая зона, и, в отличие от здания для города, это здание раскинулось, врастая в окружающую природу. Но и оно не избежало авторского увлечения архитектурной экономикой. В центре соединенных корпусов круглая аудитория при желании включается как большой балкон зрительного зала. Объем = 14 500 м³, зрителей 750 человек + 250 человек.

Клуб фабрики «Свобода», именуемый теперь Дворцом культуры имени Горького, на Вятской улице. Композиционная идея в нем оказалась противоположной перечисленным клубам: если в тех предыдущих механическая форма архитектуры состояла в интеграции помещений, то во Дворце на Вятской улице зрительный зал запроектирован удлиненной эллиптического сечения цистерной, которая разрезалась опускной стеной пополам на «кино» и «театр» со всей сложно оборудованной сценой. Эллиптическая конструкция перекрытия зала одновременно служила и перекрытием нижнего, без колонн, зала-фойе; в зазорах нижнего пояса фермы намечался бассейн учебного плавания. Новая конструктивная мысль (единая конструкция двух перекрытий), однако, не обрела сторонников в утверждающих инстанциях, и я, с болью в сердце, заменил эллипс граненой формой и пандусы заменил лестницами.

А в 50-х годах меня, автора, и не подумали пригласить, когда фасад переделали по моде, заложили кирпичом все остекления, отломали лестницы и железобетонный чехол для раздвижной стены. Замечательным оказалось еще то, что в этом уже году, 1965-м, еще раз без меня сейчас, сию минуту, строят взамен сломанной огромную лестницу, обезобразив вконец и торцовую сторону здания, сохранявшую еще элегантные черты архитектуры первого проекта.

Третий Союз заказывает мне проект — Союз кожевников... почему все ко мне? В этот отрезок 20-х годов я вел строительство двух гаражей, шести зданий клубов, помимо перестройки Камерного театра, и ко всему этому еще особенная забота была с постройкой своего собственного дома. Все существовавшие тогда в Москве строительные конторы были моими исполнителями. <...> Такую тягу к одному архитектору из многих можно объяснить, если сопоставить

продукцию, получаемую от многих, с продукцией от одного, но с многими различными идеями.

Клуб «Буревестник» Союза кожевников для строительства здания получил участок узкий, с косой линией.

Хорошо, что косая: прямые углы построенного мною здания отрезали по улице треугольник, образовавший фасадное пространство с массивным монолитом стены сцены и узорный кристалл пятилистника оказался на мысе треугольника — так обратилось препятствие на пользу архитектурной пластике. Здание объема 16 000 м^3 вмещало зрительный зал на 700 мест, объединяющийся через раздвижную стену с спортивным залом, который в свою очередь через люк в полу сообщается с бассейном, расположенным под партером в центре зала-фойе.

Работая над клубами без устали, одурманенный быстрой сменой идей, я могу только пожалеть сейчас, уже охлажденный, о несовпадении во времени горячего пыла фантазии с тугим младенчеством техники реального осуществления.

74 КЛУБ [1]

1927 г.

Мощь коллектива в форме архитектуры: ряд залов могут объединяться.

Принципиальная структура.
Решение в архитектурной форме.
Экономика, техника и утилитарное.

I

Построить клуб — задача для архитектуры самая боевая и самая модная. Новый быт требует новых форм, а это значит, что вопрос следует поставить в плоскость принципа. Сужение вопроса вкусовым ощущением неприемлемо. <...> Нужно быть бесстрастным, чтобы судить идею. Вот почему следует уточнить принципиальную форму и выразить ее конкретно, и тогда успех будет обеспечен на все 100%. В самом деле, что мы можем преподнести как нашему рабочему, так и в отношении пропаганды рабочим Запада. Оттуда интерес к нашему рабочему огромен. Я пробыл за границей год, и я знаю, с каким интересом следят за нами. <...>

Вы знаете, что немало нас навещают всевозможные делегации из-за рубежа. Как мы им покажем наши клубы и чем мы их удивим: высокими большими комнатами? — нет; богатством отделки? — нет; хорошим качеством работы? — тоже нет. Только *принципом, идеей.* Вот почему следует идейную сторону поставить во главу.

К моему удовольствию, обозначение принципа, вполне твердое, уверенное, я получил вот здесь, без подписи, и не знаю, кто автор.

Обычно я в своей практике разрабатывал сам эту часть работы, в данном же случае мою работу облегчили более чем на 50%[2].

II

Форма и метод массовой работы и обстановка, которая говорила бы о мощи коллектива

Архитектура клуба должна быть весьма индивидуальной и характерной. Форма клуба и его структура должна плотно, как хорошо сшитый костюм, облекать содержание клуба. Признак такой индивидуальной формы — резкое отличие от зданий других назначений, а в точном и научном смысле определение архитектуры клуба — это механизация формы.

Проверим это по содержанию.

Бесконечное разнообразие видов работы клуба должно протекать публично, чтобы приучиться быть общественником, с одной стороны, а также повысить интерес воспитания, с другой. Поэтому нужны не кельи монашенок, а открытые залы.

Возьмем пример — шахматы: играть на виду — мысль пульсирует быстрей, острей, а зритель из публики постепенно превращается в шахматного «спеца». По примеру видно, что характер работы не изменит формы проведения этой работы, поэтому открытый метод потребует и соответствующих удобств, то есть залов.

Система залов и их включение в общую систему полезна и с другой стороны: нет подъема у оратора, когда слушателями бывает больше стульев, чем людей,— система залов дает возможность концентрировать слушателей по их количеству.

Теперь несколько слов о психологии отдыха. Мне будут больше нравиться четверги и вторники, когда залы будут тройными, другому понедельники и субботы, когда четыре зала работают одновременно, и т. д.— то есть отдых есть функция от разнообразия формы <...>.

Мощь коллектива, экономика и качество — это связь частей удобств и эстетики в целое, поэтому архитектура состоит из частей, связанных в целое.

При небольших затратах получаем солидную величину <...>. Аннулируется необходимость устройства отдельного зала и зала заседаний.

Много обзора и скульптурной формы при малых плоскостях (геометраль). Новинка. <...>

В заключение укажу, что при одобрении проектов я вам дам карандаш и вы сами наметите, какие и где вам нужны подсобные помещения, а я еще достаточно богат при своей идее, чтобы их в точности выполнить[3].

75 КЛУБЫ СОЮЗА КОММУНАЛЬНИКОВ [1]

11 августа 1927 г.

I. Современные клубы

Общая форма клуба состоит из главного зала и ряда комнат. Так построен бывший НЕМЕЦКИЙ КЛУБ и другие существующие клубы. Обычно по их типу составляются проекты и в настоящее время.

Новый же быт, современный, требует от строителя новых форм клуба.

Найти решение — перенести вопрос в плоскость принципов. Поэтому принципиальную сторону клубного дела следует уточнить и выразить ее конкретно.

II. Построение архитектуры нового клуба

Клубная работа не происходит в отдельной комнате при коридоре, на двери которой может быть еще написано «вход воспрещен», чтобы не мешали работать.

Чтобы научить *быть общественником,* работа ведется на открытой арене, *на глазах масс,* следовательно, в клубе должна быть система залов.

Разнообразный вид работы, как-то: политика, оборона страны, хозяйственное строительство, индустриализация, строительство социализма в одной стране, работа добровольных обществ, работа профсоюза, производственное совещание, театр, кино, свой район, свой завод, наш быт и т. д. и т. д. до бесконечности,— не может вместить никакой объем *одного зала.* Этой потребности может ответить лишь СИСТЕМА ЗАЛОВ.

Для проведения аудиторной работы нужно иметь разного объема залы *по количеству* собравшихся — опять этой потребности удовлетворит только система залов.

Система залов действует как по ряду работ, так и по количеству работников, отсюда архитектура современного клуба состоит *в механизированной форме* [2].

III. Экспрессия художественной формы

Форма нового клуба должна быть индивидуальной, резко отличаться от всех других зданий другого назначения.

А. Проект здания клуба имени Русакова в Москве на Стромынке

В основу положен треугольник, как фигура монументальных измерений при небольшой кубатуре здания. В центре вестибюль

с двумя изолированными лестницами и центральной лестницей посередине, ведущей в два зала: нижний может быть использован под ресторан, а верхний под митинги и спортивные упражнения. Указанные боковые лестницы обслуживают верхние залы.

Клуб имеет шесть (6) самостоятельных залов, объединяющихся в один зал при помощи спускных затворов, помещенных между ярусами. Два зала боковых вмещают по 120 человек, и три зала верхних по 190 человек, партер на 360 человек.

Б. Проект здания клуба имени Зуева в Москве на Лесной улице

Форма цилиндров. При нормальном кубаже залов происходит нарастание вертикальной оси до мощной линии в 20 м. Четыре круглых зала, каждый на 200 человек, механизированы при помощи жесткорамных, откатывающихся на роликах сферических плоскостей.

Комната пионеров и читальня выделены особой формой по сторонам залов.

Сцена обычного типа с поворотным кругом.

Все здание клуба имеет цокольный этаж с нормальным светом.

Раздевальни размещены в цокольном этаже. <...> [3]

Акустические сведения для здания клуба имени Русакова

Общая форма здания такова, что если источник звука находится на сцене в узкой части треугольника, то звук расходится по залам, усиливаясь по закону рупора. Задние ряды верхних залов находятся по силе звука почти в одинаковых условиях с передним рядом за счет отражений звукового луча, в силу того что более густая сетка отраженных лучей компенсирует ослабленную расстоянием прямую волну.

Внутренние стены, отделяющие залы, полезны, так как увеличивают площадь для отражения лучей, резонируют и усиливают звук. Полученное раздробление общего пространства на малые залы способствует явственной передаче усиленного звука.

Возможность возникновения эха отпадает ввиду незначительного объема воздуха и короткого пути.

Следует отметить, что горячие аплодисменты могут оглушить оратора, так как рупор в этом случае превращается в слуховую трубу, с другой стороны, это обстоятельство будет использовано для улавливания реплик с места.

76 Я. А. КАРРА, В. В. СМИРНОВ. КЛУБ КОММУНАЛЬНИКОВ НА СТРОМЫНКЕ[1]

1929 г.

<...> В данной работе арх. Мельникову удалось резко оторваться от трафаретного приема планировки клубного здания, обычно состоящего из двух обособленных частей, в одной из которых размещается зрительный зал, а в другой — ряд комнат кружковых занятий и т. п. <...> Арх. Мельников же в своей работе — работе определенно изобретательского порядка — стремится совершить переход от планового приема композиции к пространственной организации процесса, причем соединяемые залы дают, по предложению автора сооружения, возможность наиболее полного и экономичного использования помещений здания. С нашей же точки зрения, такое количество аудиторий, при почти полном отсутствии комнат для кружковых занятий, вряд ли может явиться желательным для клуба при предприятии, но для клуба районного типа с другим содержанием работы такой прием организации, пожалуй, мог бы оказаться вполне рентабельным. <...>

Обобщенные и компактные формы клуба находятся в зависимости от выявления структурной сущности висячих залов и придают ему совершенно исключительный вид. В данном сооружении автор его занят истолкованием пространства как специфического предмета, стремясь сопоставить его в различных возможностях его оптического и функционального бытия. Господствующим приемом композиции здесь является пространственный разворот архитектурных масс. Сильно выступающие параллелепипеды, расположенные в другом плане по отношению к фону держащей их стены, заставляют взгляд воспринимающего идти в глубь объема и, возвращаясь назад по наклонным, нависающим плоскостям их, как бы «вторично» оценивать развертываемое пространство.

Тенденция к динамичности сказывается в расположении клуба по ломаной линии в плане, что невольно вызывает движение взгляда зрителя не только в глубину формы, но и вокруг нее и создает со многих точек зрения неожиданные перспективные, необыкновенно «театральные» ракурсы. Постепенное различие между многочисленными оптическими состояниями одной и той же формы (видоизменения объема в зависимости от угла зрения, освещения, расположения формы в плане) весьма значительно, что в аналитически-проектировочном плане может квалифицироваться как своеобразная попытка переключения проблемы объема в проблему пространства. Последнее повышается примененным мотивом «сквозной формы» — наружными лестницами, предназначенными быть масштабом к зданию клуба путем противопоставления гигантского и малого, а также

и измерителями пространственных далей, служа «вехой» для глаза. Мотив «сквозной формы» лишь частный случай использования предметной формы как «пространственной вехи», но он подводит нас вплотную к вопросу о формальных приемах построения пространства. Подлинное «архитектурное» развитие пространства, как прием, начинается там, где глаз не просто скользит вдоль перспективно сокращающихся плоскостей, но идет постепенно вглубь от одной «вехи» к другой, где пространство строится закономерно, как ряд находящихся один за другим планов.

Резко выступающие висячие зрительные залы и изломы фасада клуба в плане как нельзя лучше сочетаются с эффектами освещения, позволяя резко сопоставлять разноосвещенные планы, подчеркивая пространственность построения. Последнее при замене дневного, естественного света искусственным (прожектор, пробегающий мимо трамвай, уличный фонарь), вырывающим из мрака те или иные формы, нисколько не теряется, лишь резче сказывается «театральность», присущая, вообще говоря, данному сооружению.

Необходимо остановиться на следующем интересном композиционном подходе — максимальном учете близкой точки зрения, рассчитанной на взгляд снизу вверх, на низкий горизонт, при котором массы клуба воспринимаются не распластанными по земле, а вздыбленными, растущими вверх, упирающимися в небо (сравните — «аэропланная», «птичья» перспектива у Корбюзье-Сонье и противоположная у Мельникова). Линии крыш, будучи границами между объемами в своей экспрессии, являются как бы зрительным резюме выразительного объемно-пространственного жеста. <...>

77 ОКРАСКА ФАСАДА КЛУБА В ДУЛЕВЕ[1]

[1928 г.]

Оставленный по фасаду кирпич очищается и отмывается кислотой. Все декоративные оштукатуренные плоскости фасада вместе с карнизом окрашиваются белым, подкрашенным лимонным кроном, цветом.

Цоколь — густо-серым цветом (белила + графит и добавить весьма немного лимонного крона). Этот цвет не должен иметь ни голубого, ни зеленого оттенка и составляется без примеси черной краски. Таким цветом окрашиваются боковые декоративные плоскости <...> одноэтажных крыльев.

Колонны зала окрашиваются цветом цоколя, карниз остается тем же цветом, как указано выше.

Цилиндрическая поверхность должна быть ярко-белой.

Крыши стального цвета (белила + графит).

Все оконные переплеты и двери окрашиваются жженой умброй. Этим же цветом окрашиваются и наружные плоскости переплетов зимних рам. Внутренние же плоскости как зимних, так и летних рам окрашиваются белым цветом.

78 [ПИСЬМО РУКОВОДСТВА ДУЛЕВСКОЙ ФАРФОРОВОЙ ФАБРИКИ К. С. МЕЛЬНИКОВУ] [1]

9 августа 1931 г.

Заводоуправление и Фабрично-заводской комитет фабрики имени газеты «Правда» препровождают Вам блюдо с Вашим портретом, преподнесенное Вам в подарок рабочими Дулевской фабрики за Вашу хорошую и удачную архитектуру, по которой выстроен прекрасный рабочий клуб в Дулеве.

Рабочий класс крепко ценит преданных ему специалистов.

С товарищеским приветом

Директор фабрики: *Силкин*
Председатель Фабрично-заводского комитета: *Нечаев*

Пост-скриптум. Великодушно извиняюсь за задержку в доставке Вам данного блюда, ибо первое было разбито при обжиге.

Директор фабрики: *Силкин*

79 ОПИСАНИЕ ПРОЕКТА И АРХИТЕКТУРНОЙ ОТДЕЛКИ КЛУБА ПРИ ФАБРИКЕ «БУРЕВЕСТНИК» ПО ОГОРОДНОЙ УЛИЦЕ [1]

[1929 г.]

Зрительный и спортивный залы соединяются, для этой цели на границе их должна быть съемная стена.

Залы располагаются во второй плоскости, образуя нижний этаж, который в центре используется под бассейн, имеющий связь с спортивным залом через люк в полу зала.

По фронту красной линии установлен пятиконечный корпус для клубных помещений. Ввиду небольшого пролета между основными опорами и при наличии консолей желательно безбалочное железобетонное покрытие; полученный таким образом в плане чистый пятилистник легко может быть делим на любое количество помещений.

Основное эстетическое требование состоит в четком и строго правильном выхаживании линий пересечения плоскостей. Все внутренние плоскости всех помещений штукатурятся обычной известковой штукатуркой, причем для ее прочности и получения надлежащего цвета — застывший первый слой перештукатуривается тонким наметом, протертым через сито и смешанным с соответствующим колером.

Фасады (все плоскости по улице, а с боков на ширину сцены)

штукатурятся той же штукатуркой. Остальные плоскости фасадов остаются в кирпиче (правильная кладка с пустошовкой). В вестибюле, фойе и клубных помещениях полы паркетные, в уборных и душевых — плитки; ступени и площадки лестниц — бетонные; в спортивном зале и сценической части полы простые из шпунтованных (узких) сосновых досок.

Рамы и двери обычной столярной работы с примитивным профилем и покрашенные масляной краской без разделки.

Приборы к ним обычные простые, черные.

Отопление центральное с приточной и вытяжной вентиляцией. <...>

80 НИКОЛАЙ ЛУХМАНОВ. АРХИТЕКТУРА КЛУБА [1]

1930 г.

<...>Так получилось, что в развертываемом профсоюзами строительстве рабочих клубов лучшее по своему методу художественного мышления принадлежит архитектору К. С. Мельникову. <...>

Проекты рабочих клубов, принадлежащие архитектору-художнику К. С. Мельникову, явились результатом длительной работы над рациональным использованием площади. Именно этой принципиальной установкой его проекты резко отличаются среди других проектов и строек по клубному строительству.

В основном принципы клубной архитектуры К. С. Мельникова заключаются в том, что клуб должен представлять собой систему залов разной величины. В случае надобности эти залы, представляющие собой комплекс помещений зрелищного типа, могут быть соединены в огромный зрительный зал или использованы в отдельности как ряд самостоятельных аудиторий-комнат для работы кружков.

В различных видоизменениях, вызванных специальными заданиями заказчика, конфигурацией участка, типизацией строительства или другими обстоятельствами, эти принципы проведены К. С. Мельниковым во всех своих проектах по клубному строительству.

Также назревает и второе утверждение в том, что функциональные особенности здания рабочего клуба, рассмотренные архитектором К. С. Мельниковым под углом зрения рационализации, родили специальную клубную архитектуру — архитектуру механическую, столь органически свойственную эпохе индустриализации. Главной отличительной чертой этой архитектуры явились в новых зданиях рабочих клубов не старые принципы архитектуры, как неподвижного пространственного искусства, а принципы новой архитектуры, разрешающей проблему художественного оформления пространства при помощи архитектурных конструкций, находящихся в движении. <...>

Иллюстрацией невнимательного отношения заказчика к архитектурным достоинствам проекта можно взять хотя бы проект Стромынского клуба коммунальников. Заказчик уничтожил в этом проекте боковые парадные входы, предназначавшиеся для пропуска через зрительный зал всевозможного рода массовых демонстраций и шествий. То, что являлось в архитектурном отношении одной из отличительных черт этого проекта — умышленное уничтожение стен между жизнью улицы и жизнью клуба, осуществление чисто пространственной увязки между общественным значением рабочего клуба и обслуживаемым им районом,— устранено. Причину этого нужно искать, конечно, не в архитектурных недостатках проекта, а в своеобразной боязни заказчика нарушить общепринятые бытовые традиции. <...>

В этом плане наибольшим изменениям подвергся проект К. С. Мельникова на постройку клуба при Московском химическом заводе имени тов. Фрунзе, расположенном у Дорогомиловской заставы <...>.

Изменения, допущенные заказчиком при осуществлении этого проекта, любопытны и характерны, местами показательны, а в целом — смешны. Прежде всего: устроив пазы соответствующих габаритов для движения стен, имея все уже выстроенным вплоть до детальных расчетов конструкций самих движущихся стен, заказчик, стараясь закончить здание к заранее назначенному сроку открытия клуба, этих стен не построил. Конечно, стены можно было бы поставить и после открытия, но по случайной ошибке в пазах, приготовленных для движения стен, кто-то проложил трубы парового отопления. Во-вторых, заказчику в процессе строительных работ показалось малым иметь только одно окно на огромной плоскости главного фасада, и плоскость была прорезана вторым аналогичным окном. <...> В-третьих, вместо портальной арки, соответствующей общей композиции здания, заказчик выстроил трактирную арку мятых и кривых линий, украшенную аляповатыми лепными гербами.

Первое из этих изменений нужно отнести, конечно, за счет безалаберности нашего строительства вообще. <...>

Второе и третье из этих изменений говорят уже о другом — о нашем неумении обращаться с художественным произведением, о нашем неумении ценить простую форму, о нашем недоверии к художнику, о нашем незнании — как отличить, где свое, близкое и родное индустриальной эпохе, и где чужое, враждебное. <...>

По этой линии зависимости новой архитектуры от общей экономической мощности нашего городского благоустройства наибольшим изменениям подвергся проект клуба при заводе «Свобода» (Вятская улица, завод треста ТЭЖЭ № 4).

7—1842

Если основным принципом во всех <...> проектах архитектора К. С. Мельникова являлась форма собирательная — архитектор органически соединял отдельные помещения в цельный архитектурный организм,— то его проект клуба при заводе «Свобода» рожден обратным принципом — принципом деления жесткой геометрической формы на отдельные, нужные архитектору, части.

В основу взята сферическая форма, напоминающая собой цистерну или сигару (отношение ширины к длине, как 1:2), помещенная на корпусе 1-го этажа <...>. Эта сигара разрезается на две равные части падающей стеной. Одна часть обслуживается сценой, вторая — кинематографической будкой и экраном. В случае надобности стена поднимается и помещения театра и кинематографа сливаются в одно целое, представляя собой зрительный зал вместимостью на тысячу человек. Пол зала расположен в одной сферической плоскости, предопределяющей его корытообразное ложе <...>.

Вся главная конструкция здания («сигара» и первый этаж) зажата двумя конечными архитектурными массивами <...>. В одном из них помещена сцена театрального типа со всеми подсобными помещениями; в другой (трехэтажном корпусе) ряд клубных помещений, гостиная и библиотека с читальным залом.

В первом этаже расположены: вестибюль с гардеробом, фойе и спортивный зал <...>. Последний помещен под сценой, которая связывает его с бассейном для плавания <...> помещающимся в середине партера. Устройство бассейна (длина бассейна 40 метров) рассчитано на проведение всевозможных водных состязаний. К моменту работы бассейна, находящегося под полом зрительного зала <...> часть партера вместе со зрительными местами, как крышка, поднимается вверх. Сорокаметровая длина бассейна, во время работы последнего, как бы перерезается мостом, который в обычное время представляет собой нижний паз падающей и поднимающейся стены.

Парадные входы ведут непосредственно во второй этаж. Они спроектированы в виде четырех пандусов <...> два из них расположены со стороны улицы и два — со стороны парка. Устройство их рассчитано на пропуск через зрительный зал массовых шествий и демонстраций (в этом отношении они являются живым упреком коммунальникам, отказавшимся от устройства боковых входов в Стромынском клубе). Основные (будничные) входы расположены под пандусами. Они ведут непосредственно в вестибюль. <...>

Уничтожение подобных специфических черт клубной архитектуры, независимо от причин этого уничтожения, гибельно отразится в дальнейшем на развитии архитектуры рабочего клуба. Мы очень редко это учитываем. Пример этому — отступления от проекта в постройке клуба при заводе «Свобода».

Прежде всего, заказчик не строит бассейна, так как по Вятской ул[ице] наше городское благоустройство еще не продолжило водопровода и канализационных труб. Эта причина, кажущаяся на первый взгляд чрезвычайно серьезной, при небольшом прогнозе отпадает. Здание клуба строится на десятки лет. Рост нашего благоустройства быстр,— в ближайшее пятилетие, конечно, в районе Вятской улицы будет и водопровод и канализация. Следует ли из этого, что нужно отступать от проекта в зависимости от сегодняшних условий?

Ни в коем случае! Мы не настолько богаты, чтобы могли строить без учета завтрашних перспектив, могли вкладывать средства в капитальное строительство, не учитывая перспектив первой, второй и даже третьей пятилеток. <...>

Во-вторых, отказ от постройки бассейна повлек за собой изменения чисто конструктивного и пространственного порядка. «Раз нельзя, мол, построить настоящий клуб, будем строить театр!»

<...> Если начать коверкать любой проект, то трудно остановиться. Однажды сломанная форма уже не вызывает сожаления при ломке во второй раз. Делается это почти машинально. Так же машинально эллиптическая форма здания нового клуба заменилась многогранной «сигарой», а падающая стена — раздвижной.

Во всех этих изменениях огромное участие, конечно, приняло управление губернского инженера. В самом еще начале рассмотрения проекта это управление потребовало уничтожения эллиптической формы здания, корытообразного пола и падающей стены. Мотивы этих требований у Губинжа общеизвестны: «Так строить не принято». <...>

Губотдел коммунальников, решив строить на Лесной рабочий клуб, пригласил двух архитекторов — И. А. Голосова и К. С. Мельникова <...>.

Специфические условия участка на Лесной улице заставили архитектора применить выработанную им систему залов несколько в ином и новом виде. (Нужно сказать, что проекты клубов коммунальников на Стромынке и на Лесной делались их автором почти одновременно.) Здесь уже имеется налицо попытка рационализировать систему: выработать такой элемент здания, который можно было бы повторять, то есть привести главные архитектурные конструкции к стандартному типу.

За основу стандартного элемента взят цилиндр <...> — форма, обеспечивающая наиболее рациональное распределение конструктивных частей перекрытия, выделяющая и оттеняющая заметность каждого отдельного элемента здания, дающая наилучшую изолированность одного объема от другого (одной аудитории-зала от другой).

Здание клуба состоит из пяти цилиндров, постепенно понижающихся<...>. Линия понижения предопределена зрительным лучом. В последнем — заднем цилиндре — помещена сцена.

<...> Московский губотдел коммунальников от постройки клуба на Лесной ул[ице] по проекту архитектора К. С. Мельникова отказался по весьма характерным для нас причинам. Прежде всего — это был период первых дней сознательного капитального строительства рабочих клубов (зима 1926/27 г.), период, в который пути клубного строительства еще нащупывались,— дни, в которые о специальной архитектуре клуба могли думать немногие. Кроме того, впервые выдвинутое архитектором К. С. Мельниковым (одновременно с представлением проектов клубов на Стромынке и на Лесной) понятие об архитектуре рабочего клуба как об архитектуре специальной (заключающейся в системе залов) было еще дискуссионной новинкой, вокруг которой разгорались страсти. Это последнее обстоятельство и побудило губотдел коммунальников по системе Мельникова строить Стромынский клуб, а клуб на Лесной строить по проекту И. А. Голосова. Любопытно в этом отношении, что уже в то время рабочие в своей массе чувствовали больше симпатии к проектам архитектора Мельникова. Они подкупали рабочих своей необычной архитектурой. <...>

Архитектор К. С. Мельников в своих проектах рабочих клубов применял «живые» стены не во имя голой архитектурной идеи. Им руководил прежде всего принцип точного предопределения функциональных черт помещения рабочего клуба. Этот принцип вылился в четкую органическую форму системы залов. Последняя в свою очередь предопределила те механизированные части новой архитектуры, которыми в проекте Стромынского клуба явились «живые» стены, а в проекте, например, клуба «Каучук» — платформа партера. <...>

Живые стены

Принципы устройства «живых» стен, сама проблема двигающихся конструкций — проблема механической архитектуры — стоит в наше время на фронте всего строительства в теснейшей связи с ростом и развитием инженерии.

Чем ниже уровень развития чисто строительной и машиностроительной инженерии, тем труднее решение этой проблемы <...>.

Когда архитектором К. С. Мельниковым были представлены губотделу коммунальников проекты клубов с раздвижными стенами, наши строительные организации наотрез отказались от устройства «живых» стен, мотивируя свой отказ технической невозможностью осуществить замысел архитектора. Был момент, когда архитектор

в частном порядке искал инженера-механика, который осуществил бы его замысел, а губотдел даже предполагал пообещать премию в 3000 руб. тому, кто сделает своего рода изобретение — спроектирует систему движения стен в Стромынском клубе. <...> В итоге — только весной 1929 года молодым инженером-механиком треста Москомстрой Н. И. Губиным был в окончательном виде составлен проект осуществления «живых» стен.

Что же, хотя бы в кратких чертах, представляет собой проект устройства «живых» стен в Стромынском клубе?

В трех верхних аудиториях Стромынского клуба <...> «живая» стена, отделяющая каждую из них от главного зрительного зала, имеет следующую конструкцию. На высоте, несколько превышающей [рост] человека, стена по горизонтали делится пополам: верхняя — большая часть <...> при помощи электромотора, помещенного на стене со стороны аудитории, поднимается вверх, описывая обозначенный на чертеже полукруг. Одновременно с этим нижняя часть стены, соединенная с верхней частью системой стальных тросов, опускается вниз. Обе части стены уравновешены (вес каждой из них около 4 тонн). В двух нижних аудиториях <...> «живая» стена (весом около 3 тонн), отделяющая их от главного зала, имеет несколько иную конструкцию. Она не разделяется посередине, а представляет собою цельную раму <...> опускающуюся вниз при помощи двух огромных вращающихся винтов, приводимых в движение одним электромотором.

Чисто строительные затруднения при устройстве «живых» стен вызывает их звукопроницаемость. В целях уничтожения последней состав «живых» стен Стромынского клуба несколько необычен. Он представляет собой <...> слой чередующихся материалов. Здесь полноправным элементом стены является не только железо и дерево, но также войлок и сукно.

Швы в соединении «живых» стен представляют собой своеобразную зигзагообразную линию <...> каждый излом которой строго рассчитан на поглощаемость звука. Так же строго рассчитаны на поглощаемость звука и швы между «живыми» стенами и капитальными. <...>

Таким образом, практика строительства Стромынского клуба с необыкновенной четкостью подчеркивает влияние архитектуры на инженерию. Естественно, что те новые пути, по которым идет инженерия в деле осуществления смелых архитектурных замыслов,— пути оригинальные, требующие эксперимента, а следовательно, и частично удорожающие строительство.

Влияние новой архитектуры на инженерию очевидно; больше того — очевидно наступление архитектуры на инженерию, уступаю-

щую пальму первенства архитектуре в деле изобретательского нахождения новых пространственных форм и конструкций. <...>

81 ОПИСАНИЕ КОНСТРУКЦИЙ АРХИТЕКТУРЫ СОБСТВЕННОГО ДОМА АРХИТЕКТОРА К. С. МЕЛЬНИКОВА [1]

7 августа 1927 г.

А. Конструкция стены

Архитектура дома состоит из всеченных на $^1/_3$ друг в друга двух цилиндров диаметром по 10 метров и высотою в 8 и 11 метров.

Наружные стены дома выполнены из обычного красного кирпича. Конструкция кирпичной кладки особой системы и состоит из столбов, описывающих по вертикали ломаные линии, образуя в стене в шахматном порядке сквозные ромбовидные проемы, величиною кратные размерам кирпичной кладки.

Такая система кладки, да к тому же выполненная еще по кругу, вполне отвечала идее обеспечить распределение напряжений равномерно по всей стене.

Для лучшей перевязки швов кладки, взамен битья кирпича на $^3/_4$, произведены сдвиги кирпичей в двух направлениях: вдоль стены через ряд и поперек стены через два ряда. Полученные при этом в кладке горизонтальные и вертикальные штрабы глубиною в $^1/_4$ кирпича заполнены штукатуркой на чистом известковом растворе, являясь дополнительным утеплителем стены, заложенной в 2 кирпича.

Из 124-х проемов, полученных на всей поверхности наружной стены дома, половина использована под окна и половина использована в качестве тепловых аккумуляторов (заделана и засыпана).

Фундамент под стены ленточный из бутового камня.

Б. Перекрытия

Все перекрытия для всех этажей дома одинаковые, из дерева, диаметром 9 м, и должны отвечать общей конструктивной идее, не иметь сосредоточенных точек опор.

Конструкция состоит из перекрестного каркаса в виде сетки, с размером зазора $0{,}5\times0{,}5$ м, выполненного из поставленного на ребро теса $2{,}5\times22$ см и обшитого сверху и снизу сплошным настилом из шпунтованного чистого теса $2{,}9\times9$ см. Обшивка велась снизу и сверху по диагоналям каркаса и в противоположных между собою направлениях. Ячейки, образованные каркасом и подшивкой, служили удобным местом укладки звуко-теплоизоляции.

Ввиду трудоемкой работы по выполнению точных размеров каркаса — каркас заготовлялся на стороне, на стройплощадке, и собирался на месте на временных с клиньями подпорах.

82 [ФУНКЦИИ ОТДЕЛЬНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ В ЖИЛЬЕ][1]

1930 г.

<...> Мною употреблен принцип распределения жилых помещений не применительно к членам семейства персонально, а по функциям этих жилых помещений. Так, например, спальня — одна, и это только спальня, это дает возможность соблюдения наибольшей гигиеничности. <...>

83 [ИЗ ОТЗЫВОВ О ПОСЕЩЕНИИ ДОМА К. С. МЕЛЬНИКОВА][1]

1929—1931 гг.

Дом был осмотрен экскурсией Общества изучения Московской области, причем было указано на огромный интерес данного сооружения в плане современных исканий создания нового типа жилищ. <...>

Руководитель *А. Григорьев — 17.XI 1929.*

Мы восхищены организацией всего дома, всего быта на основании современных достижений техники и гигиены. Мы в Сибири после окончания техникума постараемся претворить в жизнь идеи автора осмотренного нами дома.

Экскурсия Омского художественно-промышленного техникума имени Врубеля — 1.II 1930.

Посмотрев конструкцию цилиндрической формы дома, считаю, что дерзость автора опрокинула устой старых правил архитектуры. Замечательный уют, разумное использование полезной площади и наличие полных удобств. Думаю, что надо заняться строительством таких домов в будущих соц. городах.

Как инженер и как художник, осмотрев дом архитектора К. С. Мельникова, я получил громадное удовлетворение смелым и красивым разрешением всей постройки дома в целом и мельчайшей продуманностью отдельных деталей. Оригинальность конструкции и общая компоновка помещений является, с моей точки зрения, исключительно удачной. Внутреннее устройство комнат должно внести полный уют и достаточный комфорт в жизнь пользующихся подобными помещениями, при крайней простоте, а следовательно, и доступности всего устройства.

Гл. инженер Коминтернстроя *А. Богомолов*

Секретарь Управления строительства *Красильников* — 19.V 1930.

Нахожу в постройке дома много нового и оригинального — достаточно продуманного и обработанного. Максимальная площадь застройки по отношению к периметру стен, более благоприятное соот-

ношение между жилой и полезной площадью, соблюдение принципа наиболее экономной затраты трудовых процессов в обслуживании помещений — архитектурная выдержка отдельных элементов и хорошая компоновка помещений оставляют по себе особенно отрадное впечатление. Вместо опыта малого масштаба хотелось бы дать большие размеры исследовательской части — в жизни, на строительстве — для домов этого типа для получения большего числа ценных сопоставляемых друг с другом материалов в этой области.

Автору желаю успеха и энергии в углублении его работы.

Зам. нач. Северо-Кавказского управления строительного контроля *Губин* — 7.VII 1930.

Экскурсия сектора реконструкции городов Института сооружений посетила дом, нашла интересными примененные конструкции. Внутренние объемы благодаря контрастности создают приятное впечатление.

Хорошо решен вопрос освещения как в комнате отдыха с большой световой поверхностью, так и в рабочей комнате с отдельно разбросанными источниками света. От воздействия форм света и цветового решения остается приятное и целостное впечатление.

Губарев. — 2.III 1931.

Конструкция дома, его выполнение и удобства, разрешающие ряд задач коммунального обслуживания, требуют выяснения приспосабливания к условиям СССР и возможности использования дефицитных материалов.

П. Воеводин [2], экскурсия Общества старых большевиков.

Присоединяюсь к мнению товарищей старых большевиков, считаю постройку дома необычайно интересной с точки зрения строительной механики:

1. Идеальное решение перевязки стен почти по принципу косых линейных форм, вследствие чего усилия передаются не только по вертикали, но и по косым образующим цилиндра, давая тем самым устойчивость ферменных легких каменных конструкций-сводов.

2. Экономия кирпичной кладки — и за счет отверстий ферменно-фахверковой системы перевязки и за счет уменьшения толщины кладки стен; отсюда своеобразие освещения.

3. Отепление здания за счет закрытия части отверстий теплоизоляционными отбросами.

4. Оригинальная система ячеек форм жесткой системы Декартовых координат, расшитых по диагонали половыми и потолочными досками, чем достигнута совершенная жесткость передачи усилия на окружность сечения их со стенами.

5. Восьмерка пересечения двух цилиндров-стен дала удивительно оригинальные планы и разрезы всей конструкции, особенно переднего и заднего световых фасадов.

Старый большевик, инженер *П. Кобозев*[3]. — 11.IV 1931 г.

Конструкцию считаю исключительно интересной и смелой. Планировка не только оригинальна, но и экономична, красива и функционально разумна. Эту систему надо бы попробовать для ряда общественных зданий (ясли, детский сад, столовая и т. д.).

Н. Милютин[4]. 13.IV 1931 г.

Никогда не завидую, но, уходя отсюда, поймал себя на чувстве зависти: хотелось бы так пожить.

Игорь Грабарь[5]. 8.X 1933.

84 ОПИСАНИЕ УСТРОЙСТВА ЗДАНИЙ АРХИТЕКТОРА К. С. МЕЛЬНИКОВА[1]

3 августа 1927 г.

В основу здания кладется плоскостная, строго геометричная форма: из прямоугольников — квадрат, из треугольников — равносторонний, и, наконец, эллипс или круг (чертеж А). Последний дает бо́льшую симметрию, бо́льшую устойчивость стенам и меньшее отношение периметра стен к площади пола. Увеличение здания состоит из врезов (примерно на $^1/_3$) одного объема в другой, полученные внутри отрезки нейтрализуются, и закономерность общей фигуры сохраняется (чертеж В), при этом лестничными клетками служат части «в».

Преимущество таких форм здания состоит в том, что при выполнении их в натуре будет полная стандартизация работ, а преднамеренная устойчивость стен — смотря по назначению здания — дает возможность выполнения их из материалов меньшей прочности, следовательно, и меньшей теплопроводности. Вместе взятое дает значительную экономию как в постройке самого здания, так и в эксплуатации его.

ФОРМУЛА: Устройство зданий, отличающееся тем, что устойчивость и экономичность обеспечиваются формой самого здания, составленной из одинаковых объемов, построенных симметрично по всем своим осям в горизонталях.

85 ПРОЕКТ ПАМЯТНИКА ХРИСТОФОРУ КОЛУМБУ НА ВСЕМИРНОМ КОНКУРСЕ В МАДРИДЕ[1]

1929 г.

Два мира <...> один поддерживает другой. Посреди двух миров монумент Х. Колумба, который, соединив их, пробудил жизнен-

ную силу Америки. Обильным потоком соки из вершины конуса, через корону Испании, по хрустальным струнам монумента Х. Колумба вливаются в Старый Свет.

Созданная на основе европейской цивилизации, культура Америки все более и более приобретает самостоятельность и творческую оригинальность. Опора Старого Света (нижний конус) сменяется новыми мощными опорами в виде двух откатывающихся крыл. Эти механизированные опоры разрезают ветер и становятся в выгодную позицию для удержания в равновесии купола «Pan American Union», каждый раз создавая новый образ у жителей Сан-Доминго.

Величие открытия Х. Колумбом целого нового мира, огромность его значения никак не может быть втиснута в какую бы то ни было постоянную величину, поэтому безграничность архитектурного действия памятника в честь Христофора Колумба может лишь быть осуществлена с привлечением в композицию проекта — СТИХИИ.

В настоящем проекте монумент с прахом Х. Колумба, прикрепленный к верхнему конусу, может вращаться при условии, если произойдет одновременное совпадение направления крыл по диаметру <...> и в вершине конуса окажется определенное количество дождевой воды,— то одно крыло закроет кран и прекратит поток воды, омывающий монумент,— другое крыло откроет нижний кран, и вся вода, имея нужный напор, устремится на турбину под полом и монумент медленно, медленно...

Телеграмма

Сан-Доминго:

В ночь на 12/III статуя Христофора Колумба повернулась на 38°8′ на северо-восток

Лондон:

В ночь... (по-английски)

Париж:

В ночь... (по-французски)

Москва:

В ночь... (по-русски)

Токио:

В ночь... (по-японски)

И так далее.

Это может случиться в сто лет один раз.

Крылья подхватывают конус на семи кольцах (гамма), отталкиваясь, музыкально играют и день и ночь, рассылают свои волны по всей поверхности земли, возбуждая человечество к неустанному творению великих трудов и подвигов, подобно Христофору КОЛУМБУ.

86 [ОТЗЫВ МЕЖДУНАРОДНОГО ЖЮРИ О КОНКУРСНОМ ПРОЕКТЕ ПАМЯТНИКА КОЛУМБУ № 28] [1]

1931 г.

В настоящее время во многих странах наблюдается стремление к новому в архитектуре. В России со странной настойчивостью усиленно ведутся поиски и эксперименты в этой области. В руках коммуниста архитектура стала также революционизирующим средством выражения, способным служить определенной практической цели. <...>

Советский архитектор стремится самым современным и научным методом решить функциональную задачу. В таком решении находит свое отражение массовое производство, век эклектизма и, кроме того, архитектор восстает против роскоши и всего, что с ней связано. «Один за всех, и все за одного» — это советское изречение, и в своей кампании против капитализма Советы проводят социальный опыт, представляющий большой интерес. Многие наблюдатели, не являющиеся их сторонниками, склонны думать, что идеи этого движения являются такими же тонизирующими и вдохновляющими, как и другие идеи, которыми руководствуется человечество. Но, как бы то ни было, мы люди старого закала, и, может быть, потому мы не можем до конца оценить каждый из двадцати трех серьезных и странных проектов, представленных Советской Россией.

То, что это серьезный вклад, мы не сомневаемся, но если судить в целом, то этим проектам недостает монументальности, желательной статичности и впечатления долголетия.

И так как среди проектов имеется много таких, которые не концентрируют внимание на Колумбе, то их авторы не смогут принять участия во втором туре конкурса. Даже без учета этих мыслей ни один проект не удовлетворяет условиям конкурса.

Нужно, однако, отметить, что в работе виден большой интеллектуальный стимул и, кроме того, в частности, исключительный механизированный проект г-на Мельникова применим и к Колумбу и к Пан-Американскому союзу. Чтобы отдать ему должное, мы должны отметить, что его замысел воплотился в проект, который больше всех обсуждался на выставке в Мадриде [2].

87 Н. ЛУХМАНОВ. [О РЕКОНСТРУКЦИИ ПАРКА КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА] [1]

1929 г.

<...> Генеральный план парка еще не готов <...>.

Но план 1929 года?

Он осуществлен за исключением устройства фонтана и Титовского проезда, соединяющего территорию парка с Калужской ули-

цей. Закончена перепланировка партера. Прежде большой и запутанный парк стал обманчиво маленьким. Голое пространство поймано и подчинено перспективе. Широкий трехсотметровый (по диагонали) ромб, распластавшийся от ресторана до берега реки между главным входом и Нескучным садом, разрезан проспектом, в начале — двадцатиметровой ширины, в центре — переходящим в огромную площадку (в 6400 кв. м) и далее — устремляющимся желтым покойным шоссе-аллеей, расширенной до 30 метров.

Три четверти километра — туда, три четверти километра — обратно. Таков главный проспект парка. В его длине и ширине человеческая фигура — теряющаяся точка пунктира. Заметить на нем можно только пятна организованной людской массы (колонны, взводы, отряды).

Архитектор К. С. Мельников, планировщик парка, в 1929 году сумел отразить размах нашей эпохи. С необычайной простотой подчеркнута им главная спокойная композиция плана (ромб) — от Крымского вала по направлению к первой беседке на набережной Нескучного сада выкинута двумя строго прямыми асфальтированными линиями аллея длиной в километр, пятнадцатиметровая ширина которой разделена пополам белой акацией и цветочными насаждениями.

Планирование красок — отличительная черта Парка культуры и отдыха в этом сезоне! Составлена целая система использования цветочных насаждений, которые усиливают основные композиции плана. <...>

К сожалению, вся композиция парка много проигрывает от отсутствия запроектированного фонтана. Устройство фонтана — кульминационная точка всей композиции плана парка в этом сезоне. На центральной площадке устраивается фонтан из пяти струй. Главная струя, окруженная цилиндром из мелких струй, бьет из бассейна на высоту 30 метров, четыре (вне бассейна) расположены в углах площадки и бьют по диагоналям квадрата, образуя тридцатипятиметровые водные дуги, висящие арками над головами проходящих и разбивающиеся в брызги в перекрещивании над цилиндром. В жаркие дни огромный водный полог фонтана (в 1600 кв. м) превращает площадку в прохладный павильон без стен и крыши. <...>

88 ГОРОД РАЦИОНАЛИЗИРОВАННОГО ОТДЫХА[1]

1930 г.

В эпоху строительства социалистических городов, в эпоху рационализации быта и мощного развития всей нашей культуры на базе индустриального строительства каждый архитектурный проект, всякий проект вообще, непосредственно относящийся к оборудованию

нашей жизни в том или ином отношении, должен носить в себе принципы рационализации, учета общего культурного роста и дальнейшего индустриального развития. Нерационально ни строить, ни проектировать — нельзя. Эта рационализация не должна быть поверхностной, внешней. Процессы рационализации в области проектировки тех или иных архитектурных решений должны касаться существа вопроса, затрагивать корень вещей.

Руководящие проблемы рационализации быта заставили нас и к генеральному плану «Зеленого города» подойти именно с этой точки зрения. Город всем существом своим предназначается отдыху. Естественно, что рационализация должна коснуться в данном случае именно тех традиций и понятий, которые теснейшим образом связаны с отдыхом во всех видах и проявлениях. Главным видом отдыха, основной базой его является сон. Так перед нами возникает проблема рационализации сна, проблема рационализации одной трети человеческой жизни, принимая во внимание норму суточного сна за восемь часов.

Таким образом, проблема рационализации сна легла в основу всей разработки генерального плана «З. Г» [2], представляющего собой следующее:

Вся территория «Зеленого города» заключена в строго геометричное кольцо, представляющее собой специальные линии: электропоездов, автодорог, бульваров и, наконец, в одной части — водного канала. Это кольцо позволяет рассматривать всю территорию «Зеленого города» как единое целое, что важно не только в теоретическом обосновании всей системы общественного отдыха, но и, главное, в практическом разрешении этой проблемы. Чтобы решить эту проблему на практике, нужна строгая и определенная концентрация всех отдельных частей.

Площадь круга делится на сектора: сектор лесного массива, сектор угодий колхоза, сектор садов и огородов, сектор зоопарка, общественный сектор и площадь детского городка. В центре круга отведена площадь под сооружение Института изменений вида человека.

Площадь лесного массива, угодья колхоза и площадь зоопарка обслуживаются всеми существующими дорогами, проездами, просеками и тропами, которые усовершенствуются — под авто- и велодвижение. Гуляющую толпу будут обслуживать специальные двигающиеся рестораны, двигающиеся библиотеки, двигающиеся платформы с принадлежностями спорта и т. п.

С юга к площади круга примыкают земли, предназначенные для выставок, устройства аэродрома и военного поля. Существующее вблизи шоссе доходит до кольца — на площади «Зеленого города»

оно упраздняется. Между этим шоссе и железнодорожной линией размещены складские помещения со станциями коммунального оборудования. Станции коммунального обслуживания, как, например, водопровод, отопление и пр., размещаются на севере — также за линией кольца — на высшей точке территории всего «Зеленого города». Месторасположение этих сооружений позволяет широко использовать энергию ветра. Юго-западная часть территории за линией кольца отводится для гуляний и празднеств. Это — так называемые лагеря увеселений.

Свободная площадь территории «Зеленого города» за кольцом в настоящее время сравнительно незначительна. Все же эти участки могут быть использованы под коммунальное строительство, строительство жилищно-строительной кооперации и т. п.

Было уже отмечено, в чем заключается принципиальная сторона системы отдыха в «Зеленом городе». Практическое ее разрешение нанесено мною на генеральный план в виде ряда корпусов, размещенных по кольцу на расстоянии около десяти километров. Эти корпуса расположены главным образом на площади лесного массива и предназначены исключительно для сна. Все остальное время отдыхающий проводит в многочисленных сооружениях «Зеленого города», предназначаемых для отдыха наяву. Проектировка и архитектурное разрешение корпусов сна не должны исходить из усиленного питания человеческого организма сном. Последнее условие совершенно не определяет увеличения часов сна, как это делается, например, при увеличенном питании. Здесь возникает вопрос не о продолжительности сна, а о поднятии его лечебных качеств. С этой целью необходимо устройство корпусов со специальным оборудованием для спальных удобств, причем эти удобства должны носить в некоторых случаях и явно медицинский характер. Здесь могут найти себе место не только какие-либо механические кровати. Здесь могут быть уместны специальные камеры с разреженным или сгущенным воздухом; камеры, насыщенные каким-либо эфиром, или камеры, сон в которых может приобретать нужную крепость и иметь наивысший качественный эффект для отдыхающего вследствие сопровождения сна соответствующей музыкой, разработанной специалистами по научным данным.

Устройство этих корпусов, планировка их, бытовой режим в их стенах теснейшим образом переплетаются с проблемой организации отдыха наяву — со всеми теми условиями, которые обеспечивают общепринятые формы современного отдыха. Этим формам организации отдыха отводится общественный сектор «Зеленого города». По площади сектора протекает река Скалба. Она выпрямляется в канал, открыто протекающий через стадион и всевозможные здания обще-

ственного назначения. Кроме водного транспорта этот сектор обслуживают также электропоезда, заходящие в те или иные сооружения и зимние сады. Сооружения всего сектора следует разделить на четыре вида-группы. К первой относятся всевозможные спортивные сооружения, ко второй — здания научно-просветительного типа, к третьей — зрелищные помещения и к четвертой — ограниченное число помещений торгово-коммерческого характера. Последняя группа помещений должна носить несколько оригинальный характер, так как в «Зеленом городе» функции чисто торгового значения в этих помещениях будут заменены в значительной степени функциями распределенческого характера.

Площадь сектора общественных сооружений непосредственно соприкасается с центром территории, отмеченным на плане звездой и предназначенным для сооружения Института изменений вида человека. Площадь эта представляет собой естественный лес, особо подстриженный с таким расчетом, чтобы обеспечить свободное проникновение солнечным лучам, необходимым для разведения цветов и ароматных кустарников.

В северо-восточном направлении от центра расположена площадь детского городка. Оборудование этой площади нами ставится в непосредственную зависимость от возраста ребятишек, живущих в «Зеленом городе». На площади этого сектора устраивается открытый бассейн с протоком.

Цель деления площади «Зеленого города» на сектора — лучшая организация общественного быта. Поднятие на высший уровень этой системы организации тесно связано с тем общественным режимом, с тем порядком, который должен быть установлен в «Зеленом городе» с первого дня его закладки. Территория города не настолько велика, чтобы на ней могли быть разбросаны те или иные сооружения, хотя бы и в относительном порядке. Наиболее рациональным в этом отношении является жесткая геометрическая форма. Мною был избран наивыгоднейший в данном случае и во всех отношениях круг-кольцо. Наравне с планировкой всей системы города этот круг дает себя чувствовать и в чисто функциональных отношениях каждого здания в отдельности, начиная от зданий коммунального обслуживания, кончая специальными корпусами сна и их оборудованием.

В ближайшее время необходимо устройство двенадцати таких корпусов, с вместимостью каждого до четырех тысяч единовременно спящих. Прием процедур в таких корпусах требует четкого порядка. Этот режим процедур может устанавливаться соответствующими медицинскими инстанциями как в «Зеленом городе», так и в других городах, присылающих отдыхать или лечить своих граждан.

Вокзал

Современный вокзал является не только местом отправки или высадки пассажиров — здание вокзала несет большую общественную функцию. Это до известной степени место общественных собраний с присущими зданию общественного назначения культурно-бытовыми функциями.

Полностью удовлетворить эти функции, до известной степени упорядочить их при помощи архитектурной конструкции явилось нашей задачей.

Общее расположение функций здания по террасам создает такое положение, при котором пассажиру наиболее легко ориентироваться,— положение отдельных участков таково, что с любой точки возможен наилучший обзор всего помещения.

Объем здания — 27 000 м^3. Трибуны рассчитаны на 500 человек. Общая вместимость здания — 2000 человек.

Корпус служащих

Архитектурной задачей при проектировке здания явилась необходимость дать такую архитектурную конструкцию здания, при которой переход от ярко индивидуальных бытовых форм самых распространенных, шаблонных в архитектурном отношении жилых ячеек к формам коллективным был бы наиболее прост и непосредствен.

С этой целью я распределил основную форму композиции в беспрерывном ее повторении, в известной периодичности архитектурных звеньев, доведя оформляемое пространство до 200 м длиной, которое представляет собой нижнюю галерею.

Следует отметить, что настоящее решение дало возможность, не увеличивая заданную кубатуру здания, устроить галерею.

Всего номеров ячеек — 150; площадь каждого из нижних, двойных номеров равна 32 м^2, площадь каждого из верхних — 16 м^2. Весь объем здания равен 30 000 м^3, то есть точно по заданию.

Здание районной гостиницы

Распространенность коттеджа в капиталистическом хозяйстве — некоторый показатель ряда положительных сторон в этом архитектурном типе. Прежде всего, коттедж обеспечивает совершенное проветривание жилища; во-вторых, совершенную освещаемость солнцем жилых помещений, так как здание доступно солнечным лучам со всех сторон; наконец, коттедж является типовой, наиболее хорошо изолированной жилой ячейкой. Отвечая этим требованиям, коттедж, однако, совершенно неприемлем в нашем жилищном строительстве по своему классовому характеру, по организации бытовых процессов. Являясь типом особняка, он должен вмещать в себе и те

подсобные помещения, которых требуют индивидуальное жилище и индивидуальное хозяйство, то есть в коттедже, например, неизбежно устройство кухни, всевозможных кладовок и пр. и т. п. Сохранить упомянутые положительные стороны коттеджа и дать им полную возможность применения в наших обобществленных формах жилищного строительства и явилось нашей задачей.

В предлагаемом проекте двухэтажного корпуса гостиницы имеется только один коридор, получающий естественное освещение от наружной стены. Жилые ячейки — номера расположены в двух этажах. Пол каждого из номеров-ячеек расположен в виде трех плоскостей-уступов. Каждый из этих уступов чисто территориально организует жилищные процессы.

Изолированность ячейки обеспечивается устройством хода. Дверь ведет из номера на площадку, на которой размещена маленькая лестница, соединяющая номер с коридором, остающимся в стороне от каждой жилой ячейки.

Устройство одного коридора вместо двух — неизбежное в старинной планировке аналогичных зданий — дает проекту, конечно, определенные экономические выгоды. Уступы, создающие организацию жилых процессов путем территориального распределения функций жилища, предоставляют еще и наивыгоднейшие условия в деле оборудования жилой ячейки постоянной мебелью. [Решение] проблемы постоянной мебели, органически связанной с той или иной архитектурной конструкцией, находится в данный момент в тяжелом положении, и только потому, что, разрешенная в принципе, она на практике сталкивается со старыми образцами архитектуры, самыми обыкновенными стенами и полами. Здесь, как мы видим, проблема постоянной механической мебели является неотъемлемой частью [проблемы] архитектурной конструкции — здесь как бы создана та экономическая база, на которой проблема постоянной мебели может быть разрешена в реальном осуществлении с максимальным качественным эффектом.

Павильоны туристов

Эти павильоны запроектированы двух типов. Тип первого павильона отличается от второго только тем, что первый имеет веранду в первом этаже под павильоном, а второй — веранду на крыше павильона. Это сделано с целью предоставить возможность выбора. Индивидуальные особенности того или иного участка могут в этом отношении сказать свое решающее слово.

Центральная гостиница

Состоит из двух основных групп зданий. К первой группе мы относим корпус общих помещений, ко второй — состоящей, в свою

очередь, из двух частей — жилые корпуса. От главного входа, при котором расположен вестибюль с гардеробом, идут помещения: бюро гостиницы, комната сторожа, парикмахерская, помещения хранения багажа приезжающих, несколько ванных комнат. Далее идут: комнаты ожидания, залы для игр и, наконец, столовая, рассчитанная на 240 человек, обедающих одновременно. Зал, отведенный для столовой, имеет двусветное освещение. К фермам подвешены переходы, которые ведут в библиотеку и читальный зал.

Пропуск 240 человек одновременно обедающих предопределил и запроектированную здесь, механизированную до известной степени, систему подачи кушаний и уборки посуды. Эта система представляет собой ряд ленточных столов на роликах.

Наипростейшим с архитектурной стороны, наивыгоднейшим в экономическом отношении, наиболее распространенным типом коллективного жилища является, конечно, общая палата-спальня. В социалистическом отношении, в отношении коллективизации и обобществления жилищных функций — по поводу такой архитектурной конструкции сказать, конечно, нечего. В принципе она совершенна. Но кроме принципов конструкция общей палаты-спальни имеет огромное количество неудобств.

Главными недостатками этого архитектурного типа явились: шум [при] наполнении палаты, проходы к соседней кровати, шум соседа, разговоры ближние и дальние, наконец, храп спящих и пр. и т. п. Все эти отрицательные явления чисто звукового, шумового происхождения. Уничтожение их возможно, во-первых, наиболее трудным путем, путем изоляции; во-вторых, путем заглушения неорганизованных шумов шумами организованными, влияющими на человека не с отрицательной стороны, а с положительной. Этими организованными шумами владеет то искусство, которое мы называем музыкой.

Исходя из этих предпосылок, мы и предлагаем строить тип здания-казармы, палаты-спальни, но строить коллективом, общими усилиями и знаниями различных специалистов: музыкантов, врачей, архитекторов и пр.

Рассчитывая именно на эти коллективные усилия и знания различных технических единиц, мы и запроектировали ту часть работы, которая касается архитектора и которая выразилась в проекте сонно-концертного корпуса «СОНная СОНата».

Этот корпус запроектирован с учетом всех акустических особенностей. Он состоит из двух частей, каждая из которых имеет два зала. Эти части соединены в центре здания обслуживающими помещениями (кабинками для переодевания, душем, уборной и умывальными). На концах корпуса устроены специальные звуковые ракови-

ны, предназначающиеся для транслирования в залы-спальни симфоний и звуковых имитаций, которыми могут явиться: шелест листьев, шум ветра, журчание ручья и т. п. звуки природы.

Здесь следует указать, что область транслирования шумов, да еще шумов, предназначаемых для усовершенствования насущнейшей потребности человеческой жизни — крепкого и здорового сна,— область совершенно новая. Успешное разрешение этого дела может быть достигнуто вовлечением в подобное строительство не одних только музыкантов. Работа представителей медицинского мира, направленная по линии изучения влияния звука на сон, его крепость и оздоровляющие качества, совершенно необходима.

89 АВТОВОКЗАЛ «ЗЕЛЕНОГО ГОРОДА» [1]

1930 г.

Запроектированный мною гараж для «Зеленого города» не является обычным типом подобного рода сооружений, как стойла автомашин. При современном развитии массового пользования автопередвижением, полагаю, будет целесообразным придать гаражу характер публичного места. АВТОВОКЗАЛ — вот современный тип гаража, который мною и предлагается.

Проект имеет крытые перроны прибытия-отбытия, с пассажирскими помещениями в центре. Запроектированные многоэтажные платформы используются прибывшими в «Зеленый город» пассажирами для обзора окрестностей в целях выбора дальнейших прогулок. Прибывшая машина, разгрузившись под крыльями перрона, заезжает для чистки и зарядки бензином в особо оборудованное помещение и становится в готовом для выезда виде в гараж. В настоящем проекте значится 15 мест для стоянок различных марок автомашин. Благодаря запроектированному направлению новейшей системы перекрытия инженера В. Шухова, в виде деревянного свода, гараж может увеличиваться в обе стороны по перпендикуляру к линии заездов.

90 М. А. МИНКУС, Ю. Е. ШАСС. [О КОНКУРСНОМ ПРОЕКТЕ ЗДАНИЯ АКАДЕМИИ ИМЕНИ ФРУНЗЕ] [1]

1933 г.

Отличительной чертой проекта является система пространственной организации учебной жизни академии. Курсы и факультеты размещены по вертикали, горизонтальное деление построено по принципу распределения по этажам помещений, отвечающих содержанию учебных дисциплин (этаж истории войн, этаж организации армии, этаж дисциплины связи и т. п.).

Объемное решение всего комплекса построено в определенном

ритме с целью выразить идею военной эстетики (военный строй, военная дисциплина, построение военных колонн, парады — простое ритмическое повторение одинаковых форм). Штаб академии находится в первом объеме (цилиндре) <...>. Объем этот на этаж выше остальных (ведущий объем). <...>

91 [РЕКОНСТРУКЦИЯ ЗДАНИЯ КАМЕРНОГО ТЕАТРА] [1]

1929 г.

<...> Другая моя работа, еще не совсем законченная, это — перестройка Московского Камерного театра. Здесь я провожу принцип наибольшего приближения сценической работы к работе зрительного зала. Здесь не будет резкой границы между зрительным залом и сценой. То, что обычно является украшательным элементом,— портальная арка сцены — в моем проекте отсутствует. Устроено это так, что форма, разграничивающая зрительный зал от сцены, представляет собою, так сказать, амфитеатр наизнанку: повышение амфитеатра идет не от сцены, а к сцене. Чтобы создать плавность перехода по кривой линии стен зала со сценой, будут устроены две сферические движущиеся сцены, которые позволят менять размеры сценической коробки, и в зависимости от того или иного сценария получится нужного размера сценическая щель. <...>

92 ПОЯСНЕНИЯ К ПРОЕКТУ ТЕАТРА ИМЕНИ МОСПС В МОСКВЕ [1]

Январь 1931 г.

Театр — как бы «кино» ни бесилось в совершенствах натуральных иллюзий, театр еще выше, проникновеннее коснется нас, раненных, изуродованных, умученных назойливой искусственностью.

Действительность искусства всех родов и отдельных его видов — беллетристики, живописи, скульптуры, архитектуры, музыки — вкупе есть лишь части одного целого, могучего, мощного, необъятно действующего, живого во ПЛОТИ — ТЕАТРА.

Эстетика театра не красота, а сила максимальных возможностей, то, что в жизни людей еще только грезится, в театре реально воплощается. Быть свидетелем невероятных скоростей перемещения действий и остаться самому при этом живым и невредимым — будет целью современного театрального вида зрелищ.

Постройка театров теперь есть первостепенная тема строительства.

Театр нужен для того, чтобы особенно сильно выразить идейность момента, чтобы зритель помимо своего индивидуального желания проникся бы, как и остальные с ним сидящие, одной, скованной воедино, мыслью. Театр должен быть убедителен для всех его

посещающих — иначе не будет он театром, если убедительность оспорима и весьма по-разному истолкована.

Сущность архитектуры моего проекта — считать театр динамическим искусством: артист в движении, голос его в движении, действия меняются, свет есть движение, отсюда, чтобы приблизить зрителя к театру, зритель тоже в движении.

Быстрое сверхъестественное потрясение зрителя — будущее театра.

Зрительный зал по проекту — СЕМИЯРУСНОЕ ГРАНДИОЗНОЕ КРЕСЛО С ТРЕМЯ ТЫСЯЧАМИ ЗРИТЕЛЕЙ.

[Для того, чтобы] приближать зрителей попеременно к трем сценам, гигантскому конусу [зрительного зала] запроектировано не поступательное движение, а ВРАЩЕНИЕ, — следовательно, с точки технической возможности эта форма механики наиболее проста как в выполнении, так и в эксплуатации. Усеченный конус зала расположил зрительные места в виде серпов с наклоном к сценам.

Оборудование сцен, их количество — три — определилось классификацией механики линейного, крутящегося и вертикального движений. *Быстрое* перемещение, *обилие* перемещений и *разнообразие* перемещений — три цели сути театральных действий. Подъемные механизмы, как громоздкие, не позволят производить быстрых смен кадров и, следовательно, картин, поэтому вращательный механизм, нанизанный готовыми кадрами в энном количестве, быстро демонстрирует их зрителям. Лучше не строить театра, если нет сцены с живой водой,— «Садко», «Лоэнгрин», «Русалка», «Царь Салтан» и другие — появятся новые, когда узнают, что есть такой театр для фантастических реальностей. <...>

93 [АРХИТЕКТУРА АРБАТСКОЙ ПЛОЩАДИ] [1]

3 апреля 1931 г.

Архитектура Арбатской площади представлена в виде треугольника, равнобедренного и вытянутого. Своим основанием треугольник оперт на Никитский бульвар, а в вершине, как в фокусе, стоит памятник Н. В. Гоголю. Загнутый конец Воздвиженки выпрямлен, и это новое направление ее как раз совпадает с углом Молчановки и улицы Воровского. Если проследить всю сеть улиц, выходящих на площадь, то окажется, что улицы поддаются весьма четкой группировке.

По углам основания треугольника имеется по пучку улиц в точном соответствии между собою по количеству и значению — в нижнем углу 4, такое же количество (4) — в верхнем и, наконец, такое же количество улиц (тоже 4) приходится на долю вершины треугольника.

Несомненно, что форма и величина площади должны отвечать требованиям по обслуживанию входящих в нее артерий города, поэтому естественно, что для всасывания большего количества улиц нужен и больший фронт площади и <...> для Арбатской площади <...> треугольник совершенно равномерно, не имея лишних пустующих зон, выполняет свое назначение.

Имея минимальную по квадратуре площадь, треугольник, однако, обладает мощной *протяженностью,* вследствие чего многие улицы получают непосредственный выход на самую площадь (при форме прямоугольника многие улицы остались бы вне площади). В самом деле, площадь большого населенного города есть *стрелка,* переключающая все циркуляции по городу из одних направлений в другие (показать: с ул. Фрунзе на ул. Воровского и пр.).

Конечно, иметь эти удобства для Москвы есть первостепенная задача в перестройке на новый лад социалистической столицы, и чем конкретнее и реальнее проект, тем ближе будет момент его осуществления.

С этой стороны треугольник экономичнее, чем какая-либо другая форма, разрешает вопрос о количестве поломок существующего (по проекту указать в сторону Арбата и предположить количество поломок, если эту сторону пустить по прямой). Треугольник положен в основу композиции, вытянутая его форма обусловливается соединением точек магистралей (ул. Фрунзе — Воздвиженка — ул. Воровского). <...>

Но в этой системе <...> ул. Арбат прорывается и как бы нарушает ее, попадая прямо в центр геометрической тяжести.

Арбат, как *стержень* в общей схеме города, имея такое положение по проекту, еще заметнее выделяется среди других улиц, вливаясь в центр площади.

Дополнительным моментом проекта будет <...>:

1. Рассмотрение площади как станции коллективных способов передвижения (начиная с трамвайных и автобусных линий, автомобилей и кончая метро) — затем:

2. Площадь служит центром, организующим массовые выступления, и, наконец:

3. Площадь должна иметь все удобства для технического обслуживания уличной жизни.

Все означенное сосредоточивается в центре площади, частью в надземном, а частью в подземном сооружениях. Сверху это сооружение использовано под живую зелень. Наклон необходим для заездов автомашин по пандусам вниз в гараж, и этот наклон направлен прямо к югу, а живая зелень обеспечивается более ярким солнцем. В широкой части форма закруглена для удобных поворотов

движения по площади, и в то же время полученный при этом наверху амфитеатр удобен как идеальная форма для устройства трибун массовых демонстраций, ярусное расположение мест защищает трибуны от уличного шума. Места отдыха и игр благодаря вогнутой форме защищены от гула и наполнены солнцем. Здесь имеются спуски в вокзал, с уборными и душами, и гараж.

Для непосредственного попадания со стороны бульваров предполагается использовать для переброски пешеходов существующий корпус, максимально его использовав для удобств публики (кафе и пр.). Вообще пересечение пешеходами площади не предполагается, с этой целью запроектированы мосты или тоннели (угол Арбата и угол ул. Фрунзе).

Без архитектурного проектирования — площадей я не мыслю. Но архитектура без формы не существует, вот почему выбор формы площади важен.

Каждая выбранная форма должна быть прежде всего строго обоснована и ярко заметна сама по себе.

Не закрывая солнца и предоставляя простор взору туда, к центру, здесь запроектирована такая понижающаяся застройка.

Так как Арбат своим вхождением деформирует треугольник, то эта сторона площади объединяется сплошной застройкой с Арбатом, а постепенное нарастание заостряет вершину во главе с памятником Гоголю.

94 [О ПРОЕКТЕ ДВОРЦА НАРОДОВ] [1]

1933 г.

Проект выражает борьбу между старыми и новыми формами в архитектуре. Триумф новых форм выражен здесь посредством противопоставления живой и непрерывно развивающейся формы цветка законченной статичной форме пирамиды [2] <...>.

95 ПОЯСНЕНИЯ К ПРОЕКТУ ДВОРЦА КУЛЬТУРЫ И ТРУДА В ТАШКЕНТЕ [1]

1933 г.

Театр, клуб и административный центр Дворца сведены в единую мощную фигуру архитектурной композиции. Центром композиции является открытый грандиозный цветник с бассейном и трибунами для проведения парадов и шествий демонстрантов. В конечных угловых пунктах композиции имеются массовые входы — с одной стороны в театр (зал съездов), со стоянкой для автомашин, с другой — в административный центр Дворца, и по главной оси-диагонали размещен проход в клуб и парк с системой террас к реке Чар-Су.

Кроме главных входов имеются добавочные, также самостоятельные, входы в киноаудитории и в столовую. Все пять вестибюлей объединяются общим центральным проходом — этим приемом (централизации входов) достигается возможность пользоваться всеми подсобными помещениями Дворца в различных комбинациях: например, при съездах и митингах, когда народу бывает много, вестибюль театра и вестибюль кинотеатра объединяются, или при вечерах самодеятельности столовая включается в комплекс игровых комнат, и пр.

<...> Зал театра запроектирован многогранной формы, залаудитория — квадратной, зал-столовая — круглой и, наконец, административный центр имеет ряд перспективных сокращений прямоугольников — посетителю, идущему по центральному проходу, видны все время различные формы различных залов Дворца.

Все помещения Дворца культуры запроектированы строго по программе <...> подсобные же для публики помещения театра увеличены. Театральный вестибюль имеет две перспективные точки в фойе с широкими лестницами, вьющимися вокруг бьющей фонтаном воды, создавая прохладу и уют гуляющим. Зал двухъярусный, и с целью уравновесить ценность всех мест партера и бельэтажа количество и качество их запроектированы одинаковыми: видимость и слышимость каждого места максимально хорошая.

Конструкция <...> всего здания Дворца кирпичная <...>.

Одномаршевые открытые с фасада лестницы, идущие с каждого этажа, помимо декоративной роли во время празднеств имеют и практическое значение: при этих лестницах возможна самая быстрая эвакуация в случае паники при землетрясении. Зал президиума размещен на самом видном месте фасада <...>.

Весь внешний облик Дворца построен на принципе света и тени. Блестящее ташкентское солнце должно жить в содружестве с архитектурой Дворца и помогать вырисовывать его формы на глубокой лазури азиатского неба.

96 АРХИТЕКТУРЕ ПЕРВОЕ МЕСТО[1]

1934 г.

То, что называется архитектурой, — есть величественное. Звучный язык гранита архитектуры тысячелетним эхом волнует сердце человека. Формы архитектуры <...> из века в век <...> сохраняют свежесть и славу своего времени. Ценность архитектуры в смелых ее творениях.

В нашей стране настало такое время, когда наряду с общим подъемом строительства архитектура начинает занимать первое место на нашем культурном фронте.

Неизмеримо поднялся и растет культурный уровень освобожденных от ига эксплуатации трудящихся масс СССР. Строительство все новых и новых культурных сооружений с колоссальной силой способствует внедрению культуры в массы, поднимает культуру на высшую ступень.

Одним из крупных звеньев культурного строительства в наших братских республиках будет Дворец культуры и труда в Ташкенте.

Проект этого Дворца изготовлен в нашей мастерской.

Основным принципом, коим руководствовался автор при проектировании здания,— было свести все части здания — театр, клуб, административный центр и др. — в единую мощную архитектурную композицию.

Центром композиции является грандиозный цветник с бассейном и трибунами для проведения празднеств <...>.

97 ПРОЕКТ ДОМА НАРКОМАТА ТЯЖЕЛОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ[1]

1934 г.

<...> Здание в плане решено в виде двух объединенных римских «пятерок», по мысли автора закрепляющих монументальным памятником пафос строительства и пафос освоения первых двух пятилеток. Главная ось архитектурной композиции ориентирована на Мавзолей Ленина. Со стороны Красной площади запроектирован ромбический в плане котлован, спускающийся к зданию уступами на глубину шестнадцати этажей. Котлован, по замыслу автора, в сочетании с механизированными наружными лестницами, поднимающимися от Красной площади вверх к шестнадцатому этажу, должен был обеспечить эффектность ночного светового оформления площади и демонстраций. Аркада наружных лестниц, по мысли автора, сводит постепенно сорокаэтажную высоту сооружения к горизонту Красной площади. Внутри «пятерок» в сторону Блюхеровского переулка запроектированы парадные внутренние дворы со стоянками машин. С этой стороны размещаются подъезды и вестибюли.

Первый цокольный этаж делит весь объем здания на две основные части — надземную в 41 этаж и подземную в 16 этажей[2]. В наземной части размещены следующие группы помещений: помещения наркома, функциональных секторов, главных управлений, фабрики-кухни и части культгруппы. Тресты, объединения, библиотека, выставка-музей, кухня, кладовые запроектированы в подземной части.

Здание каркасной конструкции. Каркас частично железобетонный, частично металлический с толщиной заполнения в 51 см. Значительную роль в качестве строительного и художественно-декора-

тивного материала играет стекло. Облицовка фасадов предполагалась естественным камнем светло-серого тона.

Кубатура здания: наземной части — около 1 095 000 м^3, подземной — около 222 000 м^3. В кубатуру подземной части включены 15 000 м^3, приходящиеся на долю выставки-музея, запроектированной автором сверх программы.

Проект исполнялся в порядке конкурса и является форпроектом[3].

98 К КОНКУРСНОМУ ПРОЕКТУ ДОМА НАРКОМТЯЖПРОМА[1]

1934 г.

Глубоко и основательно прочно заложена героическим трудом тяжелая промышленность Союза — проект обнажает для реального осязания грандиозный ее фундамент: в середине композиции уступами от Красной площади вынут грунт на шестнадцать этажей, создавая необычайную иллюзию и неожиданный эффект архитектурной композиции.

Две одинаковые надземные формы здания со скульптурами, изображающими для первой пятилетки — пафос строительства и для второй — пафос освоения, соединены вместе общей наружной лестницей (механизированной), показывающей путь быстрого подъема в реконструкции современной промышленности.

Аркадою лестниц вся сорокаэтажная высота сооружения постепенно сведена к горизонту Красной площади[2], и тем самым сохраняется ее архитектурное величие с знаменитыми соборами Московского Кремля, Мавзолеем Ленина и с оставлением на месте исторического и прекрасного архитектурного памятника ц. Василия Блаженного.

Проектируемое сооружение может быть осуществлено без поломки ГУМа и размещено в пределах квартала: Ильинка, Ветошный, Никольская и Блюхеровский пер.[3].

99 Л. М. ЛИСИЦКИЙ.
[О КОНКУРСНЫХ ПРОЕКТАХ ЗДАНИЯ НАРКОМТЯЖПРОМА][1]

1934 г.

<...> Этот конкурс заставляет нас сосредоточить внимание на создателе архитектурного образа, на субъекте архитектуры, на создателе архитектурного объекта. Здесь будет речь только об архитекторе.

<...> Мы встречаемся здесь с двумя группами архитекторов. Одна, более многочисленная, слепа к образу, глуха к языку чувства, и в результате — немая, ничего не говорящая работа. Ее стиль — стиль больших американских подрядных контор. Это проекты недо-

деланные, с чисто внешней монументальностью богатых памятников. Это проекты, не имеющие никакого содержания и органически не увязанные с данным ансамблем [2].

Другая небольшая группа бесспорных художников ощущает задачу, вживается в нее и строит образ, но средства выражения этой группы косноязычны [3]. Мельников, желая сразу дать готовую вещь, нагружает ее таким количеством безвкусиц и провинциализмов, что обидно становится за художника <...>.

100 Р. Я. ХИГЕР. АРХИТЕКТОР К. С. МЕЛЬНИКОВ [1]

1935 г.

Мельников у нас новатор par exellence *. Новатор — это звучит гордо, хотя и не совсем вразумительно. Тем не менее в любой области человеческой деятельности мы склонны поднимать на щит изобретателей новых форм и методов работы.

Пикассо долгое время заставлял с почтением рассматривать и изучать загадочную аналитику своих портретов и натюрмортов. Кандинский, Малевич поражали настойчивостью своего сознательного косноязычия в живописи. Велимир Хлебников вызывал восхищение несвязным лепетом гения [2].

Мельников стремится идти в архитектуре той же дорогой. Он ворочает строительные массивы, нагромождает их, вклинивает объем в объем, срезает наискось плоскости фасадов, сдвигает перекрытия этажей, как ступеньки лестницы, облекает всякую архитектурную мысль в схемы геометрических построений — и под всей этой неожиданной «марсианской» архитектурой подписывается уверенно, твердо, в расчете на века, как Палладио или Пиранези, как Леду [3],— «Константин Мельников, архитектор» [4].

Вряд ли можно назвать у нас еще одного такого зодчего, творческий путь которого отличался бы за все время революции такой же прямолинейностью и последовательностью, как у К. С. Мельникова. Любую архитектурную тему он переводит из плоскости «обыденных» художественных представлений в область сложных геометрических трансформаций, игры планиметрических и объемных, стереометрических сил.

Именно — «сил». Потому что архитектура Мельникова — это не «организация пространства», как принято ее обычно толковать, а какая-то материализованная динамика, какая-то застывшая в момент наивысшего напряжения система усилий, которые вот-вот вырвутся из архитектурного плена и, вздыбленные, пойдут ломать и крушить все на своем пути.

---

* По преимуществу (*франц.*).

Посмотрите на проекты Мельникова, на их планы, фасады, разрезы.

Вот, например, Советский павильон на Парижской выставке искусств (1925), которому аплодировали все «левые» художники Европы.

Беспокойный ромб плана перерезан по диагонали стремительной линией главного прохода, небольшой объем здания кажется напряженным, а зубья своеобразного двускатного перекрытия вцепились друг в друга, как бы в предсмертной схватке.

Его клубы, выстроенные в изобилии в Москве (1926—1929), в значительно большей степени интересны с точки зрения этой игры динамических архитектурных сил и их равнодействующих, чем в свете служебно-функционального назначения и «оформления» в обычном смысле слова.

Действительно, в этих клубах очень много недостатков. В них зачастую и фойе малы, и гардероб тесен, и не хватает клубных комнат, и график движения не разработан, и залы плохо используются, и т. д. и т. д. Находились любители — их было много, — которые об этом писали, негодуя. Это и является следствием влюбленности архитектора в геометрическую схематику, в абстрактный обзор плана, в борьбу линейных сил, в бурную диффузию отвлеченных объемов. В архитектуре Мельникова, по старой Гераклитовой формуле, все должно изменяться, течь, обновляться.

Что такое клуб коммунальников на Стромынке? Функционально и художественно решенное сооружение или же один из эпизодов раздирающей Мельникова творческой страсти к небывалой динамике, к сокрушению канонов, к издевке над «архитектурными законами»? Конечно — последнее. И вот начинается «игра чистых геометрических сил». Вычерчивается, вероятно давно задуманный, парадоксальный треугольник плана. В нем прорисовываются: угол сцены, трапецеидальный зал, прямоугольные карманы трех аудиторий, тесные пазухи лестниц. План перерастает в объемы. Аудитории, разделенные вертикалями лестниц, выбрасываются наружу, их связывает с объемом всего зала односкатная, резко наклоненная кровля, «стреляющая» в пространство, а коробка сцены, дважды срезанная плоскостями крыши, дает и упор и завершение этой диковинной архитектуре «вниз головой». Система диких сил, терзающих Мельникова, приведена здесь в упругое равновесие, и архитектор удовлетворенно придумывает, как бы получше использовать получившиеся объемы и площади.

Так возникают дефекты плана мельниковских вещей.

В остальных клубах Мельникова развертывается все тот же напряженный конфликт абстрактно-геометрических композиционных

сил с назойливой практической задачей и строительными буднями сооружения.

Открытые входные лестницы извиваются в них по сложным кривым, чтобы взбодрить геометрию фасадов, с той же целью башне придается узорная форма пятилистника в плане, внутри сооружения проектируются подвижные стены, которые должны условно разделять и соединять большие объемы залов и фойе — действительность же заменяет их стабильными фанерными перегородками, сводящими весь замысел «большого интерьера» к карикатуре.

В сущности, клуб на Стромынке остается характернейшим и лучшим сооружением Мельникова, в котором творческая манера этого своеобразного мастера представлена во всей яркости своих формалистических противоречий. При рассмотрении сооружений Мельникова создается впечатление, что вряд ли ему знакомы те внутренние творческие конфликты и компромиссы, которые заставляют многократно переделывать откристаллизовавшуюся архитектурную концепцию под давлением «социального заказа», технических возможностей, условий планировки. Мельников стремится диктаторски осуществлять свои архитектурные построения, и переход от проектного ватмана к строительным лесам для него, мне кажется, совершается без особенного трагизма и тоски по неудавшимся затеям.

«Мое дело предложить», — заявил когда-то Маяковский. Мельников стоит на этой же позиции в архитектуре.

Он предложил цилиндрический жилой дом (1928) — и выстроил его для себя в переулке Арбата.

Два врезанных друг в друга цилиндра, с шахматной сеткой шестиугольных окон, винтовые лестницы, сложная и малоудобная внутренняя планировка — не могли, конечно, ни в какой мере решить проблемы массовой архитектуры жилья, но удовлетворили изощренный архитектурный вкус его владельца, склонного к тому же и к конструктивным экспериментам и головоломкам.

Он предложил, далее, в проекте «Зеленого города» под Москвой (1930) «рационализировать» сон отдыхающих — и вот возникают проекты «сонных сонат» — колоссальных общих спален диковинной формы, в которых транслируются во время сна мелодические шумы природы и музыки. Они должны, по мысли Мельникова, успокаивать и гармонизировать нервную систему отдыхающих. Не важно, что в науке эта проблема не поставлена и не решена даже в незначительной степени. Важно своевременно предложить «новую идею» и «обыграть» ее в архитектуре.

В генеральном плане «Зеленого города» и решениях отдельных павильонов и сооружений этих новых идей довольно много. Все они претворены в архитектуру новаторски изобретательную, остроумную,

местами даже целесообразную при всей ее парадоксальности, но в целом крайне нереальную, крайне фантастическую.

В последнем проекте Мельникова — доме Наркомтяжпрома (1934) — эта фантастическая линия в его творчестве достигла своей вершины. Два гигантских двугранных массива, тяжелых и мощных, обращенных ребрами к Красной площади, с ромбовидной пропастью перед ними (70 метров глубины), мимо которой тянутся на сотни метров вверх эффектные открытые лестницы, упирающиеся в «индустриализованные» кольца входов, — это сооружение, перед которым бледнеют вымыслы самого Леду, хотя нетрудно видеть, что именно Леду следовало бы назвать рядом с именем Мельникова, если бы нужно было искать историко-архитектурные сопоставления и аналогии.

Бесспорно, Мельников уникален по своему изобретательному таланту в архитектуре. И его фантазия, деформирующая обычные представления о зодчестве, заслуживает удивления и изучения. Мельников как-то писал: «Классика и модерн — две архитектурные клячи». Конечно, уравновешенная классика должна представляться супердинамичному Мельникову «клячей». Было бы странно, если бы это было иначе.

Но в какой мере эта формалистическая динамика и фантастика Мельникова совпадает с общими тенденциями роста советской архитектуры? Где здесь элементы социалистического реализма?

Не следует ли Мельникову забыть о своей творческой индивидуальности?

Было бы очень жаль, если бы это случилось. Было бы жаль, если бы советская архитектура лишилась своеобразия творческого дарования Мельникова.

Социалистический реализм в архитектуре не означает ведь повторения стиля Парфенона, или терм Каракаллы, или палаццо Питти, а движение — на основе переработки ценностей — вперед, к иным творческим вершинам, над которыми будут подниматься все новые и новые кряжи. На этом пути — трудном и радостном — нам очень пригодится творческая зарядка Мельникова.

Но, конечно, архитектуру надо строить, а мельниковскую архитектуру строить не всегда возможно.

Вот почему мне кажется, что Мельникову больше всего необходима творческая дисциплина, которая установит равновесие между строительными возможностями и сочинительскими вымыслами зодчего.

Мельников — архитектурный эквилибрист и парадоксоман — может стать одним из интересных мастеров новой архитектуры социализма. Но для этого ему нужна серьезнейшая перестройка и са-

модисциплина, не связанная, конечно, с отказом от сущности его архитектурного дарования.

Реалистичность архитектурного замысла — вот что должно наметить пути и вехи необходимой перестройки Мельникова. Этим определяется и характер разработки планов, и принципы фасадной композиции, и методы осуществления проектов в натуре. <...>

Проект здания Наркомтяжпрома сделан Мельниковым талантливо в плане его формально-динамической трактовки архитектуры.

Потенциальные возможности зодчего раскрыты в этом проекте с большей полнотой, чем в каком-либо другом задуманном им сооружении.

Однако же в целом эта вещь ярко идеалистическая, во всех элементах которой — планах, объемной композиции, разрезах, фасадах — нет и намека на реалистические методы работы.

Разве можно было бы в связи с этим всерьез говорить, допустим, о постройке здания Наркомтяжпрома по проекту Мельникова. Конечно, нет — нельзя. Отсюда вывод: Мельников — «перманентный» новатор, формоизобретатель, Колумб невиданной архитектуры — осуждает себя на бесплодное бумажное формотворчество до тех пор, пока не направит свою творческую фантазию в русло реалистической архитектуры.

101 РЕЧЬ ПЕРЕД ЗАЩИТОЙ ДИПЛОМНИКАМИ СВОИХ ПРОЕКТОВ[1]

1935 г.

Тема «Гидроэлектростанция» впервые в жизни Института взята для проектирования. Инициатором этой темы является сама группа дипломантов моей мастерской. Как это получилось? Студенты пришли ко мне спросить моего согласия руководить, а также помочь взять им эту тему. У меня лично не было никаких оснований отвергать или принимать, я лишь только спросил студентов — велико ли у них желание?

В ответ на вопрос мой взгляд встретился с загоревшимся блеском глаз. Это был единственный аргумент, который повлиял на решение вопроса утвердительно. Мы приступили к работе, очень быстро нашли общий язык с технологией <...>. Этим обстоятельством мы обязаны исключительно Генриху Генриховичу Крикау, нашему технологу <...>. Он быстро понял нас — получился редкий случай — невиданной чистоты контакт технолога с художником[2].

Вообще о трудностях не принято говорить <...>. Но как выразить эту великую мощь электроэнергии? Как показать эту мощь, скрытую от наших глаз в элегантном оборудовании? Я не хочу предвосхитить <...> оценки нашей работы, пусть лучше эта оценка произойдет по впечатлению непосредственному от самих проек-

тов <...>. Жесткая, неумолимая ограниченность электрического мира представлена нами в разнообразной форме.

Следует отметить, что молодые силы студентов наполнялись, как сама запруда гидростанции, до самых краев творческим соком[3].

102 ЭСТАКАДА ИЛИ ПОДЪЕМ ПО СПИРАЛИ[1]

1935 г.

Связь Юго-Западного района с городом и будущей Аллеей Ильича я мыслю в трех направлениях. Крайне южное направление ведет на Калужское шоссе; центральное, являющееся осевым, ведет непосредственно к кварталу будущего жилого района Юго-Запада; третье — западное — на Рублевско-Можайское шоссе.

Этим достигается прежде всего крепкое сцепление с будущим проспектом Ильича. С другой стороны, жилые кварталы Юго-Запада не будут транзитными, что сделает их более удобными для жилья. В центр Москвы можно будет попадать кратчайшим путем как с Калужского, так и с Можайского шоссе, минуя центральные жилые кварталы Юго-Западного района.

Составляя свой проект, я сосредоточил внимание на использовании природной ситуации. Найдя центр Лужников и описав циркулем дугу по всему плато, я придал ему форму звезды, которая озеленяется и будет украшена цветниками.

Решая переход от низкой части к нагорной, я сосредоточился на поисках такого варианта перехода, который по возможности не нарушил бы природных качеств, а наоборот, их бы усилил, возвеличил и подчеркнул.

Во всяком случае, переход должен быть компактным. Пологая эстакада деформирует природную геометрию, поэтому в своем проекте я предлагаю вместо эстакадной спиральную форму подъема.

Нужно или резко оторваться ввысь от самого плато, или сохранить переход на уровне Лужниковского плато.

Я намечаю два варианта переходов. По одному из них спираль сразу поднимается кверху от Лужниковского плато; дальше идет высокий мост к Ленинским горам. По другому варианту — низкий мост подводит к Ленинским горам, где сразу дается резкий подъем кверху по спирали[2].

103 ПРОЕКТ КОМПЛЕКСНОЙ ЗАСТРОЙКИ ГОНЧАРНОЙ И КОТЕЛЬНИЧЕСКОЙ НАБЕРЕЖНЫХ[1]

1935 г.

Застройка по линии Москвы-реки — в будущем многоводной большой магистрали — должна обеспечить превращение набережных в красивейшие места столицы.

Данный участок набережных, между Устьинским и Краснохолмским мостами, находится в Кировском районе, определяемом как часть промышленной зоны Москвы.

В связи с этим особое внимание было уделено вопросу организации связи этого района с центром путем прокладки автором новой магистрали от Дворца Труда к Таганской площади. Направление магистрали строго совпадает с направлением Москворецкой набережной.

Такое решение генерального плана создает условия для тихого транзитного движения по набережным, приобретающим характер интимности, свойственной жилым кварталам.

В проекте учтены естественные композиционные данные участка: высокий рельеф нагорной береговой полосы использован для устройства висячих бульваров, идущих к реке. Уличное движение проходит под ними и не мешает движению по бульварам.

Жилые дома запроектированы развернутым периметром трапецеидальной формы с открытой к воде большой стороной. Они спускаются уступами по два этажа к реке в направлении падения рельефа. Ориентация окон на юг, юго-запад и юго-восток обеспечивает хорошую инсоляцию жилых квартир. Этажность колеблется между пятью и шестнадцатью этажами. Внутри квартала организованы внутренние дворы-сады, спортивные площадки, хозяйственные дворы. Детские учреждения и магазины запроектированы в первых этажах <...>. Участок предназначен для расселения 19 тысяч человек <...>.

104 К ПРОЕКТУ ЖИЛОГО ДОМА «ИЗВЕСТИЙ ЦИК И ВЦИК СССР» В МОСКВЕ[1]

1935 г.

Застройка по Б. Дмитровке по линии бульваров образует воздушный угол с широкой и пологой лестницей, ведущей в парадный двор, в середине которого цветник, окруженный рестораном, игральными, конторскими и другими помещениями, необходимыми для обслуживания дома.

Вся застройка состоит из отдельных объемов, связанных общим постаментом, занятым по улице и бульвару зеркальными витринами магазинов. Для всех живущих вход общий, один, по монументальной лестнице с угла. Каждая квартира имеет три омываемых воздухом стены и снабжена открытыми мощными балконами с перспективой на уличное движение для всех квартир, не исключая внутренних, дворовых.

Архитектура ассоциирует образное представление с живой для жилья природной формой, написанной воздухом через прорезы меж-

8—1842

ду корпусами и зазоры в карнизах и обогащенной солнцем в пышных лепестках балконов. <...>

105 Я. А. КОРНФЕЛЬД. [О КОНКУРСНОМ ПРОЕКТЕ СОВЕТСКОГО ПАВИЛЬОНА ДЛЯ ПАРИЖСКОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ 1937 ГОДА] [1]

1936 г.

<...> Павильон К. С. Мельникова не имеет башен, венчающих скульптур, колоннад. Его архитектура построена на сложной пространственной игре отрезков цилиндрических сводов, резко снижающихся в глубь здания и поддерживающих основной объем павильона, стремительно взлетающий по наклонной вверх к переднему фасаду.

Создается живописное, но очень беспокойное и сложное для восприятия членение пространства. Отсутствие всякой осязательной связи между сводами опор и лежащим на них объемом павильона создает впечатление парохода на стапелях: кажется, достаточно выбить клин (как это сделает Чаплин в фильме «Новые времена») — и вся громада павильона плавно соскользнет в Сену, рассекая воду своим острым дном.

Рисунок павильона не лишен изящества, но чисто декоративного, а не архитектурного. <...>

106 Г. П. ГОЛЬЦ. КРИТИКОВАТЬ КРЕПКО И СМЕЛО [1]

Июнь 1937 г.

<...> Когда речь заходит о формализме, то обычно принято обвинять Мельникова и Леонидова. Но между ними есть существенная разница. Леонидов — честный человек, любящий свое искусство. И если он делает ошибки, если он хуже чувствует форму, чем плоскость, то это объясняется тем, что он оторван от нашей действительности, и мы должны не только ругать его, но и помогать ему. Другое дело — Мельников, в нем не чувствуется искренности. Он талантливый человек, но в нем нет настоящей любви к своему искусству. Мельников доволен собой, а когда человек впадает в самодовольство, он отстает от жизни. <...>

107 М. Я. ГИНЗБУРГ. [О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЕЛЬНИКОВА] [1]

19 ноября 1943 г.

<...> Большая часть спроектированных и реализованных работ Мельникова представляет собой оригинальные предложения, однако всегда с известным налетом трюкачества.

Тем не менее почти всегда К. С. Мельников проявлял настойчивый интерес к своеобразной и абсолютно индивидуальной поста-

новке архитектурной задачи. К сожалению, последние десять лет К. С. Мельников, очевидно по болезни, уже не занимался архитектурной деятельностью, а потому чрезвычайно трудно дать объективную оценку качеству его сооружений, в связи с ростом предъявляемых нами художественных требований к архитектурному произведению. Вероятно, и К. С. Мельников, если бы занимался архитектурой в последние годы, конечно, пришел бы к удовлетворяющим нас результатам.

Однако, рассматривая деятельность К. С. Мельникова на фоне тогдашней архитектурной деятельности, нельзя не отметить его экспериментаторского уклона. <...>

108 А. А. СИДОРОВ. ЗАКЛЮЧЕНИЕ О ТРУДАХ АРХИТЕКТОРА К. С. МЕЛЬНИКОВА [1]

18 апреля 1944 г.

<...> Начиная с 1925 года, когда по проекту К. С. Мельникова был воздвигнут павильон Советского отдела для Международной выставки в Париже, западная критика привыкла смотреть на К. С. Мельникова как на одного из наиболее талантливых и одаренных чувством нового мастеров нашего Союза. Если мы посмотрим на сооружения, осуществленные К. С. Мельниковым за время более чем двадцать лет его работы как архитектора, мы в списке его построек найдем такие, за которыми следует признать первоклассную важность. По его проекту сооружен самый Саркофаг, в котором хранится тело бессмертного нашего вождя В. И. Ленина. Специализировавшись на постройках нового типа и назначения, выдвинутых революцией, именно на рабочих клубах, К. С. Мельников создал большинство из них, прочно вошедших в быт новой Москвы (клубы «Каучук», «Свобода», «Буревестник» и др.). К. С. Мельников принял активное участие в планировке и устройстве Центрального парка культуры и отдыха в Москве. Им построено здание Камерного театра в Москве, известное каждому <...>. К. С. Мельников принимает активное участие в работах по реконструкции Москвы. Ему принадлежит проект застройки той части Садового кольца, где раньше был Новинский бульвар (1938). За самое последнее время, работая в <...> Академии коммунального хозяйства, К. С. Мельников защищает там с успехом «проект типовой русской бани», признанный простым, несложным по конструкции и весьма своевременным именно в условиях военного времени (1943—1944). Стоит упомянуть, что К. С. Мельников принадлежал всегда к числу тех архитекторов, которые работали охотно и успешно над решением проблем самой «практической» архитектуры. Ему принадлежат здания лучших гаражей в Москве; построенный им для себя опытно-показательный

дом в Москве становится чрезвычайно интересным примером разрешения проблемы жилища советской семьи. <...>

В нашей советской критике такого общего суждения о К. С. Мельникове до сих пор нет. Его работы в свое время были предметом самых высоких оценок. По существу, именно его строительному искусству посвящена целая монография Н. Лухманова «Архитектура клуба», вышедшая в 1930 году [2]. В последующие годы деятельность К. С. Мельникова стала предметом самых горячих обсуждений и критики. Творческое лицо К. С. Мельникова <...> воспринималось рядом его критиков как «формалистическое». Если нельзя отрицать того, что К. С. Мельников никогда не пользовался приемами восстанавливаемой у нас с таким успехом классической архитектуры, то не следует забывать и того, что социалистическому реализму <...> чужда фетишизация какого-либо одного приема или жанра. К. С. Мельников как архитектор по самому своему творческому профилю принадлежит к типу художников-искателей, экспериментаторов, порою впадающих в крайности, допускающих «загибы» и «перегибы», но постоянно движущихся вперед, будящих мысль, возбуждающих споры, но, конечно, именно этим самым типом своего творчества приносящих несомненную пользу общему делу. Место в истории советской архитектуры этими своими качествами К. С. Мельников безусловно завоевал. <...>

109 А. А. ВЕСНИН. ОТЗЫВ ОБ АРХИТЕКТУРНЫХ РАБОТАХ АРХИТЕКТОРА К. С. МЕЛЬНИКОВА [1]

20 апреля 1944 г.

К. С. Мельников является одним из наиболее талантливых архитекторов, имя которого широко известно не только в СССР, но и за границей.

Построенный К. С. Мельниковым Советский павильон на Международной выставке декоративного искусства в Париже в 1925 году получил всеобщую высокую оценку. Его персональная выставка архитектурных работ в Милане в 1932 году пользовалась большим успехом. Необходимо отметить как большую ответственную, почетную работу — постройку им по своему проекту саркофага для тела В. И. Ленина в Мавзолее на Красной площади.

К. С. Мельников является пионером в проектировании и постройке рабочих клубов. Удачно решена им перепланировка многих площадей г. Москвы. Интересно решение им и выполнение в натуре планировки партера Парка культуры и отдыха в Москве у Крымского моста в 1929 году. Большой интерес как в архитектурном, так и в конструктивном отношении представляют построенные им гаражи для Москвы.

Конкурсные проекты К. С. Мельникова всегда привлекали к себе внимание новизной и смелостью решения задач новой, советской архитектуры <...>.

110 И. В. ЖОЛТОВСКИЙ. ОТЗЫВ ОБ АРХИТЕКТОРЕ К. С. МЕЛЬНИКОВЕ [1]

21 апреля 1944 г.

К. С. Мельникова я знаю с 1918-го. В этом году были образованы мастерские Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов, и он вместе с другими лучшими архитекторами был привлечен в них работать.

Совершенствуя свои природные качества, К. С. Мельников быстро выделился своими проектами на конкурсах Архитектурного отдела Наркомпроса, тогда мною возглавляемого.

В дальнейшем он идет как архитектор самостоятельной дорогой. Неизменный успех его оригинального творчества объясняется исключительным дарованием К. С. Мельникова к пластическому искусству.

Я считаю, что художник, искренно отдающий свои силы и талант на дело искусства, заслуживает уважения и обеспеченного положения, способствующих развитию его творчества. К. С. Мельников имеет все данные на такое к себе внимание, к тому же в его многочисленных работах есть работы большой важности, как-то: построенные им павильоны СССР на международных выставках.

Нахожу в лице К. С. Мельникова такого архитектора, который заслуживает с достоинством получить ученую степень доктора архитектуры без защиты диссертации.

111 Н. Я. КОЛЛИ. ОТЗЫВ О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРХИТЕКТОРА К. С. МЕЛЬНИКОВА [1]

18 мая 1944 г.

К. С. Мельников принадлежит к числу наиболее одаренных архитекторов нашего времени. Яркое и своеобразное дарование К. С. Мельникова, полемическая подчас острота его творческих исканий снискали ему мировую известность. Он принадлежит к тому типу художников, которые ставят основной целью и главной задачей своей творческой деятельности экспериментирование, искание новых творческих решений современных задач, жаждут нового, возбуждая острые споры своими проектами.

Несмотря на дискуссионность многих творческих предложений К. С. Мельникова, следует сказать, что все его работы отмечены чертами яркой индивидуальности, высокой одаренности и большого художественного мастерства, счастливо выделяющими его творче-

ство среди работ других наших мастеров. <...> Архитектор К. С. Мельников является, бесспорно, крупным и оригинальным мастером советской архитектуры. <...>

112 Б. П. РОГОВ. [О РАБОТЕ К. С. МЕЛЬНИКОВА В САРАТОВЕ] [1]

27 октября и 22 декабря 1976 г.

<...> Прошлый раз Виктор Константинович интересовался работами Константина Степановича, которые были сделаны им в г. Саратове, — сообщаю: таких проектов было два.

Первый проект — реконструкция секций готового платья в универмаге. Этот проект был осуществлен в натуре и существовал до следующей реконструкции магазина лет 10—12.

Второй проект конкурсный — реконструкция центральной площади города им. Кирова. Проекту была присуждена 2-я премия. И в первом и во втором случаях не обошлось без курьезов, которые, в общем, не имели никакого отношения к делу, но нанесли вред первоначальному замыслу автора. В первом случае по замыслу К. С. пол со стороны продавца в секциях готового платья делался на 20—25 сантиметров выше пола покупателей. К. С. руководствовался простым соображением. В магазинах всегда много народу, к прилавку подойти трудно. Так пусть продавец, находясь несколько выше, показывает товар так, чтобы все видели, не подходя близко к прилавку. Товар больше смотрят, чем покупают. Многие эту идею одобряли. Но она не была осуществлена в натуре. <...>

Во втором проекте давалось грамотное решение площади с учетом существующей застройки и примыкающих к площади улиц. Проект решал вопросы архитектурно-планировочного характера, транспортных развязок, предусматривал возможность сохранения главных опорных зданий площади. Эллипсообразная форма площади, продиктованная стечением улиц и существующих зданий мягко вписывалась в сетку городских магистралей, давая возможность узаконить излом главной улицы — проспекта имени Кирова. <...> При рассмотрении проекта К. С. в Саратове не было, он был в Москве. От его имени выступал я. И несмотря на то, что проекту была присуждена 2-я премия, понимающие люди говорили, что проект сделан большим мастером и непохож на все остальные.

<...> В начале 1950-х годов в печати появились заметки о необходимости проектирования и строительства агрогородов. Дело было новым. Кафедра архитектуры Саратовского политехнического института, на которой работал Константин Степанович, решила проявить инициативу и выступила с предложением сделать пробный проект такого города. Руководство кафедры связалось с областной партийной организацией, и совместно выбрали для этого экспери-

мента населенный пункт Вязовка, находящийся в 40 километрах от Саратова. Областной отдел архитектуры и местное руководство Вязовки предоставили необходимые материалы исходных данных. На кафедре архитектуры было решено сделать комплексный проект реконструкции населенного пункта Вязовка, превратив его в агрогород Вязовка. Проект разрабатывался дипломниками строительного факультета под руководством профессорско-преподавательского состава кафедры.

Константин Степанович возглавил ряд проектов общественных зданий. Работа продолжалась несколько месяцев. После окончания работ состоялась защита. Государственная комиссия совместно с руководителями Вязовки проекты рассмотрела, одобрила и рекомендовала для дальнейшей разработки. К сожалению, дальнейшего развития это начинание не получило. Вскоре, оставив Саратов, уехал в Москву К. С. Мельников. Все проекты остались на бумаге, и в натуре ничего осуществлено не было.

В моих делах остались две фотографии с главных фасадов двух общественных зданий, которыми руководил Константин Степанович. К сожалению, это все, что осталось у меня в делах, в одном экземпляре, от этого проекта. Я сохранил их потому, что кроме удачного решения фасадов зданий в них хорошо просматривался метод оформления, которым широко пользовался Константин Степанович. Варьируя светом и тенью, Константин Степанович уравновешивал отдельные фрагменты здания таким образом, что глаз невольно бегал по всему зданию, воспринимая одинаковые элементы фасада по-разному.

В дальнейшем, зная этот метод, я часто пытался при отмывках делать что-то подобное, но по-мельниковски не получалось. Кроме света и тени нужно было уметь расчленить одно целое на части, да таким образом, чтобы оно, после выявления форм и отмывки, смотрелось единым целым. Когда это удавалось, то даже малоинтересный фасад начинал смотреться по-иному, более живо и привлекательно.

Надо сказать, что Константин Степанович всегда обращал большое внимание на графическое оформление проекта. Как правило, внимание уделялось главному — объекту, а не его окружению. При этом с большим тактом использовался цвет. Скупость, с которой использовались тушь и краски в проектах Константина Степановича, нисколько не умаляла их достоинств, а наоборот, обращала на себя внимание, выделяясь от других проектов свежестью и особой манерой подачи. Это особо было видно в материалах конкурсного проекта на реконструкцию площади в г. Саратове, то же наблюдалось и в дипломных проектах, которые выполнялись под руководством К. С. Мельникова. <...>

113 К ПРОЕКТУ «КРИСТАЛЛ» [1]

1954 г.

Проектом изображены две части одной и той же архитектуры. Эти части по своей природе родственны между собой, как родственны народы России и Украины.

Исторически временно разъединенные народы Украины в 1654 году сильным, смелым взлетом прорвались из окружения интриг и измен на воссоединение с Москвой. Это — первое звено воссоединения. Оно сжимает нарушенную закономерность архитектурного объема.

Сближение продолжается и особенно крепнет широким и ярким стягом под знаменем Ленина.

Идея композиции проекта такова, что другого хода политических событий не может быть, как только в виде естественного слияния всей архитектурной массы в единую вершину вечной дружбы народов.

Символические фигуры в проекте отсутствуют. Фигурируют лишь только исторические лица: по внешнему периметру — дореволюционной эпохи, а внутри — деятели и герои социалистического государства.

<...>

Памятник будет обладать всеми ресурсами световой игры не только днем, но и с наступлением московских сумерек.

114 ДЕВИЗ «СВЕТ». К ПРОЕКТУ ЗДАНИЯ ПАНТЕОНА [1]

1955 г.

Только живое возникает после смерти великих людей.

Архитектура пантеона не слезы и не печаль, а вдохновение на высокие подвиги — это здание смелых достижений современной культуры, где гордо царствуют идеи великих ее людей.

Мною отвергаются установившиеся образцы для подобных зданий, и я пытаюсь передать искусством архитектуры то, что значит для нас мир ИДЕЙ.

Пятиконечная звезда — эмблема пяти частей света и из природных форм самая красивейшая, самая устойчивая, она, как корнями дерева, сцеплена с грунтом, и ее лучи, как могучие контрфорсы, сопротивляются любым атмосферным давлениям.

Саркофаг с телом создателя первого в мире Советского государства В. И. Ленина в центре [2]; а по высоте здания расположены ниши с урнами сподвижников.

Висящие в воздухе трехъярусные галереи обслуживаются для людских потоков двумя с подъемниками лестницами, в цокольном

этаже — подсобные помещения и камеры термических и других устройств.

Монументальность здания не в толстых стенах, а в изяществе формы и в естественно-природной конструктивной системе, каковой и является звезда.

В целях долговечности ее стены строятся из однородной массы без каких-либо облицовочных декораций.

Горная порода или искусственные блоки мыслятся светлых тонов. Все здание Пантеона в целом запроектировано как остров с целью сосредоточить внимание на волнующем значении названной темы. <...>

115 ПОЯСНЕНИЕ ПРОЕКТА ПАВИЛЬОНА СССР НА НЬЮ-ЙОРКСКОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ 1964—1965 ГОДОВ[1]

1963 г.

Архитектурный объем павильона состоит из двух частей, как две противоположные друг другу СИСТЕМЫ, как ДВЕ половины мирового устройства. В данном проекте они приведены в единый организм конструктивного устройства ВЕРХА и НИЗА.

ВЕРХ и НИЗ впервые раздвинут нами на высоту космоса, и нам принадлежит право показа и применения скрытой силы *небесной механики;* в этом проекте Павильона СССР невидимо, но прочно она удерживает в стойком равновесии на двух опорах оба его перекрытия.

В здании павильона применено одно из самых сильных измерений архитектуры — ДИАГОНАЛЬ.

Диагональ концентрирует все конструктивное устройство павильона и, что еще более важно для выставки, создает богатейшую эстетическую экспрессию.

Направление по диагонали ВЕРХА, открытой цилиндрической поверхности, срезанной прямоугольником, превратило первородную кривую цилиндра в неожиданно причудливые формы, с сильнейшими ракурсами и с бесконечными переливами кривых и прямых сочетаний. В архитектуре это еще *не испробовано* и *ново.* Также получились новы и рассеченные диагональю объемы выставочных залов острых треугольных форм для экспонирования новых форм жизни.

Запроектированный вводный зал невысок, и вообще по проекту вход скромный. Выход победный. Движение посетителей соразмерно с высотами помещений, чем дальше, тем высоты нарастают. После НИЗА эскалаторы уносят посетителей в ярко-светлые залы с огромной высотой до 18 метров, непривычной и загадочной формы нового мира.

По проекту нижние залы невысоки, но торжественно высокими будут в нем экспонаты — эстетическое воздействие величины экспоната убудет, если поместить его в большой зал с большой высотой. По природе мы не чувствуем размеров высот, если не с чем сравнивать, зрением нужно управлять так же, как и слухом — музыкально.

Долгой памяти о выставке способствуют не экспонаты, а какое-то общее чудо, заложенное во внешней оправе экспонирования. Павильон в течение всех двух лет не должен терять интригующей новизны. Запроектированы закрытые и открытые части интерьера и одновременное ощущение того и другого для зрителя. Разительно открытый воздушный угол потребует борьбы с непогодой, и в разное время года появятся разного рода конструкции, защищающие экспонаты с росписью космоса.

Проектом использован почвенный уклон для естественного освещения цокольного этажа с отдельными входами для ресторана и туалетов. Два мощных конструктивных пилона служат и для водостоков, каналов кондиционирования, и, кроме того, дан подъемник для высоких гостей.

116 М. В. АЛПАТОВ.
[ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЮБИЛЕЕ К. С. МЕЛЬНИКОВА] [1]

28 декабря 1965 г.

Я очень хорошо себе представляю, что для того, чтобы судить о современной архитектуре, нужно разбираться в очень многих вопросах экономики, строительной техники, материалах, знать условия производства. И если я, не чувствуя себя в этом деле компетентным, все же решаюсь взять слово, чтобы приветствовать Константина Степановича и поздравить с прекрасной выставкой его работ, то это только потому, что архитектура существует не только для архитекторов и строителей, но и для всех людей. И в качестве одного из зрителей, простых людей, мне хотелось бы сегодня подать свой голос.

Я помню давние времена, когда о постройках Мельникова много и горячо спорили. А потом как-то долго о нем ничего не было слышно, а когда его имя упоминалось, то обычно с ассортиментом нелестных эпитетов. <...>

И вот недавно мне пришлось попасть в дом Константина Степановича на Арбате.

Мне было очень приятно входить в эти каменные цилиндры. Почему-то мне вспоминались, очень отдаленно, башни Антониева монастыря в Новгороде и чудилось, будто я плыву на каком-то корабле.

Мне вспомнились недавние годы революции, 20-е годы — времена Маяковского, Прокофьева, Мейерхольда, Татлина.

И было странное ощущение: нередко молодые люди жадно листают иностранные журналы, чтобы чем-то воспользоваться. А у нас здесь, под боком, то самое, на что поляки, чехи, итальянцы и другие народы взирают с уважением, а мы об этом как-то забыли.

В Париже мне показывали, как диковину, в здании ЮНЕСКО наружные винтовые лестницы. А ведь такая винтовая лестница еще в 20-е годы была осуществлена К. С. Мельниковым — в павильоне на сельскохозяйственной выставке в Москве.

Константин Степанович очень интересно рассказывал мне свои мысли и идеи о создании группы домов на Петровском бульваре, о реконструкции Арбатской площади и о многих других своих проектах.

И хотя я в современной архитектуре имею очень малый опыт и знаю ее меньше, чем архитектуру Ренессанса или Греции, но тем не менее мне все это было очень доступно и очень понятно.

Так что все то, что обрисовал мне Константин Степанович, может быть, в утилитарной форме, было очень интересно, но я не ошибаюсь, когда говорю, что Константин Степанович Мельников — это настоящий художник.

Здесь бросается в глаза, что из этих, казалось бы, самых практических и прозаических предпосылок возникает какой-то новый ритм, новые пропорции, новые комбинации и новые формы.

Я должен сказать, что мне дышалось очень хорошо в мире архитектуры К. С. Мельникова. Там было очень свободно и чувствовалась во всем непринужденность и красота, возможность двигаться во всех направлениях. <...>

Особое внимание заслуживают рисунки и живописные работы Константина Степановича, когда-то ученика Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, его работы в угле и в масле. Здесь чувствуется та же рука и тот же вкус большого художника.

Хочу в заключение воздать должное Константину Степановичу как человеку бесподобной скромности. Воздать должное его терпению, его работоспособности и главное — несгибаемой твердости и уверенности в своей правоте. <...>

117 В. Ф. КРИНСКИЙ.
[ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЮБИЛЕЕ К. С. МЕЛЬНИКОВА] [1]

28 декабря 1965 г.

Нас волнует и воодушевляет развернутая здесь выставка архитектурных работ Константина Степановича Мельникова. <...>

Я думаю, что творчество К. С. Мельникова, которое в течение долгих лет подвергалось мелким и неумным нападкам, сейчас вырисовывается перед нами в своем подлинном свете. Мы понимаем теперь, что творчество Константина Степановича надо рассматривать как рожденное революцией и отражающее эпоху первых лет революции. Перед нами яркий, творчески одаренный человек. Наступает время, когда мы начинаем действительно ценить работы этого архитектора.

<...> Эта выставка нам очень нужна. Почти все работы, которые представлены, были большинству из нас хорошо знакомы, но когда их собрали здесь в целом, они ярко говорят об индивидуальности мастера.

Когда я несколько дней тому назад просмотрел эту выставку, мне захотелось перелистать дома материалы, отражающие отзывы об архитектурных произведениях прошлых лет <...>. Эти работы были изданы в двух томах в 1936 году[2] — тетрадями по мастерским. В мастерской № 1 Жолтовский, 2-й — Щусев, 3-й — Фомин, 7-й — К. С. Мельников. В начале каждой тетради излагалось кредо мастерской.

Я просмотрел тетради по всем мастерским <...> (в свое время я их не читал) — все они содержат примерно одно и то же. Во всех кредо говорится, что нужно следовать классикам, но не нужно классиков копировать. Это у всех, кроме одного, а именно — К. С. Мельникова.

Кредо К. С. Мельникова по мастерской № 7 было единственным, которое содержало другие мысли <...>. Эти высказывания звучат очень современно. И Мельников — единственный из всех руководителей мастерских подчеркнул значение художественной одаренности архитектора. А между тем отношение к Мельникову и его работам было сугубо критическим.

<...> Если мы пойдем по следам того, что написано в кредо К. С. Мельникова много лет тому назад, то должны будем признать, что он гораздо мудрее и прозорливее всех нас, «мудрецов», которые составляли редколлегию и выражали господствующее тогда мнение.

Путь людей моего поколения шел параллельно с путем К. С. Мельникова. Мне довелось участвовать в ряде конкурсов, в которых и он участвовал.

Один из ранних конкурсов — это дом акционерного общества «Аркос» в Москве. Конкурс проводился в 1923 году. Для застройки предназначался прямоугольный участок, в глубине участка один-два световых двора. Константин Степанович Мельников решил план застройки своеобразно и выразительно.

Мне удалось участвовать в конкурсе на проект павильона на

Международной выставке в Париже, где участвовали Гинзбург, Ладовский и другие. Константин Степанович Мельников одержал там решительную победу. Он спроектировал Советский павильон, который достойно представлял нашу страну и новую, советскую архитектуру. <...>

Несколько слов о клубах, построенных К. С. Мельниковым в 20-е годы. Эти здания в течение многих лет добросовестно служат советским людям. К сожалению, из-за того, что не проводится наблюдение за ними, их внешний вид заставляет желать много лучшего.

При ремонте их внешний вид искажается и, казалось бы, кому, как не Союзу архитекторов, надо добиваться того, чтобы восстановить архитектуру построенных К. С. Мельниковым зданий в их первоначальном виде.

Я не могу не остановиться на проекте здания Наркомтяжпрома, который подвергался нападкам в 30-х годах <...>. Не вина Константина Степановича, что грандиозное здание было задумано построить на этом участке. Но мы не можем не оценить этот проект как крупное архитектурное произведение <...>. Вряд ли можно себе представить советскую архитектуру без этого проекта.

В заключение я не могу не остановиться на портрете Константина Степановича, написанном его сыном, этот портрет хорошо вкомпоновывается в выставку. Я вижу в нем красивый образ советского архитектора, достойно представляющего и здесь и за рубежом нашу новую, советскую архитектуру, человека, который создал все то молодое и яркое, что имеется на выставке.

<...>

118 ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ПРОЕКТУ ПОД ДЕВИЗОМ «L» [1]

1967 г.

1. По заданию требуется составить проект здания кинотеатра для детей, поэтому в данном проекте, именно потому что для детей, предлагается всем его залам, включая и зрительный, естественная двусторонняя и противоположная освещаемость и естественное проветривание.

2. Одномаршевая полуоткрытая лестница (эскалатор не обязателен) с красным парадным крыльцом служит для всех единым входом и единым подъемом для всех залов театра.

3. Расположенные на едином уровне, но разнообразные по форме залы, фойе и кафе пригодны для устройства больших вечеров, выставок, конференций и служат распределением, что очень важно,

детских потоков по зрительным залам, спускаясь самотеком по местным лестницам.

4. Эта система распределения потоков сверху позволила сильно улучшить выход детей после киносеансов в момент самого бурного настроения детей. По проекту у большого зала выход происходит на уровне земли.

5. Воздушный зазор между корпусами используется как открытый зал-фойе в летнее время и даже зимой.

6. С конструктивной стороны здание в целом пригодно к выполнению в обычных конструкциях, для облегчения подбора сборных элементов планировка составлена в стандартной сетке, кратной трем.

Стеклянный шар (d=10 м) для выполнения, думается, не страшен — форма сама по себе жесткая, следовательно, каркас легкий, остекление двойное из прямых стекол — это даже красиво, будут грани кристалла.

Отопление, кондиционирование и приточно-вытяжное движение воздуха централизовано под высокой частью первого этажа левого корпуса (использован подъем сидений большого зала). Обработанный в агрегате воздух, теплый для зимы, охлажденный для лета, растекается под напором по каналам в стенах и перекрытиях по всем помещениям театра.

7. Взятая в основе каркасная конструкция позволит применять любой материал для ограждающих поверхностей: панели, блоки, кирпич. Блестяще-матовая колерная отделка внешних и внутренних поверхностей также не проблема при наличии материалов природного и синтетического происхождения. Сейчас все возможно, лишь бы было что обрабатывать, поэтому запроектированный висячий шар с зимним садом оставит глубокий след в памяти юных сердец о великом искусстве строительного дела.

Никто не пройдет равнодушно мимо архитектуры, пронизанной солнцем и воздухом, тем более именно так поступят дети с тем, что создается для их светлой будущей жизни.

8. Отведенная на противоположной стороне улицы под сад территория в будущем будет соединена с театром, и по проекту очень удобно: тоннелем с эскалатором единым ходом прямо в анфиладу залов или эстакадой на тот же уровень к террасе у кафе, которое может, кстати, эксплуатироваться самостоятельно.

9. Для суждения об архитектуре данного проекта достаточно представленного фасада, так как перспективные изображения зданий отвлекают нужное для архитектуры внимание элементами графического происхождения.

119 [АВТОР ХАРАКТЕРИЗУЕТ СУТЬ РЯДА СВОИХ ПРОЕКТОВ] [1]

1965 г.

1. Показательные жилые дома для рабочих	И при трехэтажной застройке живите ОСОБНЯКОМ.
2. Дворец Труда	8000 услышат ЕСТЕСТВЕННЫЙ голос.
3. Здание акц. о-ва «Аркос»	Разному стилю ОДНА красота.
4. Павильон «Махорка»	1. Массивный объем сдвинут с опоры. 2. Ступени-консоли. 3. На углу стекло. 4. Односкатные кровли.
5. Павильон «Ленинградской правды»	Этажи во все стороны РАЗДВИГАЮТСЯ.
6. Ново-Сухаревский рынок	2000 торговых мест и все УГЛОВЫЕ.
7. Павильон СССР в Париже	Верхний свет без СТЕКЛА и без ДОЖДЯ.
8. Киоски Торгсектора СССР	С разных уровней ОБЗОР.
9. Гараж над парижскими мостами	В любых направлениях и ВЪЕЗД И ВЫЕЗД.
10. Гараж для Парижа	Спираль касается фасада и забавляет парижан мельканьем машин.
11. Гараж для автобусов в Москве	Прямоточная система Мельникова, изъяты из природы ОСТРЫЕ углы.
12. Гараж для грузовых машин в Москве	Упругая кривая в ТРЕУГОЛЬНИКЕ.
13. Жилой дом Мельникова	РАВНОЦЕННОСТЬ И РАВНОМЕРНОСТЬ 1) напряжений 2) света 3) воздуха и 4) тепла.
14. Клуб имени Русакова	ТРАНСФОРМАЦИЯ ЗАЛОВ на 350, 450, 550, 775, 1000 и 1200 чел.
15. Клуб имени Зуева	Здание из пяти цилиндров. Один поет декоративным СОЛО.
16. Клуб имени Фрунзе	Малый объем с большой высотой.

17. Клуб «Каучук»	ТРЕХъярусный зал и без БИНОКЛЕЙ.
18. Клуб ф-ки «Свобода»	В единице одновременно и ТЕАТР и КИНО.
19. Клуб в Дулеве	Щупальцами в прекрасный БОР.
20. Клуб «Буревестник»	Между залами ЖИВАЯ стена.
21. Партер ЦПКиО	ДИАГОНАЛЬ препятствует однообразию.
22. Фонтан для ЦПКиО	ЛЮДИ прогуливаются под сверкающими струями ВОДЫ.
23. Маяк-памятник Колумбу	Конструкцию сооружения удерживает САМА СТИХИЯ.
24. Дворец Народов	Массы правят здесь. МАССАМ ВЕРХ ВВЕРХУ.
25. Планировка ЦПКиО	Красивейшая часть города. АВТОР АРХИТЕКТУРЫ сама ПРИРОДА.
26. «Зеленый город»	Одну треть своей жизни человек спит. СОНная СОНата.
27. Театр МОСПС	К сцене ПОВЕРТЫВАЕТСЯ со всеми зрителями сам зрительный ЗАЛ.
28. Планировка Арбатской площади	Метро в ЦЕНТРЕ площади — пассажирам КРАТЧАЙШИЙ ПУТЬ в ОБЕ стороны.
29. Дворец труда и культуры в Ташкенте	ЛАСКА и ЗЛОБА ташкентского СОЛНЦА.
30. Застройка Котельнической и Гончарной набережных	Красота нагорной части спущена прямо к РЕКЕ.
31. Здание Наркомтяжпрома	16 этажей ниже уровня земли. НЕОЖИДАННОСТЬ как увертюра КАРМЕН.
32. Павильон СССР для Парижа в 1937 г.	ЭКСПОНАТЫ экспонируются при расширенном ЗРАЧКЕ.
33. Гараж «Интурист»	Путь с размахом кривой в бесконечность.
34. Планировка Лужников и Юго-Западного района Москвы	Узоры бухт по кривой водяной ТРАССЫ.
35. Коттедж	Архитектурный музей на лоне природы.
36. Павильон СССР для Нью-Йорка	ВЕРХ нами раздвинут на высоту КОСМОСА.

120 ВАЛ. ЗОРИН.
[МЕЛЬНИКОВ И АМЕРИКАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА] [1]

1969 г.

<...> Во время одного из моих посещений Америки мне довелось присутствовать при яростном споре нескольких американских архитекторов. Противники современного стиля, наскакивая на своих оппонентов, прибегнули к показавшемуся мне до странности знакомым аргументу: этот стиль, кричал один из спорящих, чужд американизму, его завезли сюда из вырождающейся Европы. И в числе кретинов, посягнувших на архитектурный «американизм», он назвал имена француза Ле Корбюзье и русского Мельникова (автора многих московских зданий, в том числе и знаменитого и вызывавшего два-три десятилетия назад яростные споры здания клуба имени Русакова в Москве). Воистину неисповедимы пути господни! Я ожидал чего угодно, но только не такого поворота разговора. <...>

121 В. Е. БЫКОВ. [КАК РАБОТАЛ МЕЛЬНИКОВ] [1]

1969 г.

<...> Кто бы мог подумать, что творчество К. С. Мельникова <...> вдруг, как феникс, возродится из пепла и будет вызывать все возрастающий интерес как за границей, так и у нас. <...>

Оказывается, время обратимо. Оно обратимо, если это касается подлинного творчества, а не модного или бездумного подражательства, лишенного собственных творческих принципов. <...>

Когда Мельников работал, я никогда не видел на его столе ни одной архитектурной книги, ни одного увража с изображениями памятников прошлого. Они не только не были ему нужны, они, очевидно, даже мешали бы ему.

Для его творчества не было аналогов ни в прошлом, ни в настоящем, и он не старался их искать. Он творил новую, еще никем и никогда не виданную архитектуру в формах, доступных только его художественной индивидуальности. В своем творчестве он опирался не столько на знания и опыт, сколько на свою природную одаренность и сильную творческую интуицию.

Никогда не пользовался он и «алгеброй гармонии» — пропорциональным циркулем или логарифмической линейкой, обладая безупречным природным чувством пропорций. Леонардо да Винчи говорил, что циркуль должен быть у зодчего в глазу. И Мельников владел этим качеством в полной мере, чтобы убедиться, достаточно взглянуть на его чертежи и постройки.

Однако глубоко интуитивный метод творчества не является свидетельством романтического понимания Мельниковым образа и фор-

мы в архитектуре, как это нередко утверждают исследователи, причисляя его к представителям революционного романтизма 20-х годов. В архитектуре Мельников не романтик, он — аналитик. Таков строй его образов и форм, такова логика его архитектурного мышления.

Основой его творческого мышления является представление об имманентно присущих тем или иным закономерным геометрическим формам и их сочетаниям определенных художественных качествах, которые архитектор должен использовать и выявить при создании художественного образа сооружения. Поэтому в своих произведениях он никогда не пользуется принципом деформации — нарушением геометрических закономерностей формы, подобно тому как это делает скульптор. Он преобразует форму, переводя из одного состояния в другое, необходимое для изменения ее постоянных эстетических качеств, силы и степени ее эмоционального воздействия. Он работает над формой не как скульптор, а как конструктор. Его формы всегда конструктивны и даже при самом, казалось бы, фантастическом облике, как, например, в памятнике Колумбу или в проекте Дворца Советов, вполне осуществимы. При этом он как бы «обпиливает» или «обрубает» формы крупными геометрическими плоскостями — прямыми, наклонными, полигональными, или трактует их как тела вращения. <...>

В представлении Мельникова форма — это живое подобие всех степеней движения или статики. По его мнению, их только нужно видеть и комбинировать в целях создания образа.

Принцип динамизма и преобразования форм характерен для всех композиций Мельникова. В них все в непрерывном движении, все видоизменяется: противопоставляются пересекающиеся под разными углами темные и светлые объемы и плоскости, сочетаются в сложном ритме прямые и наклонные линии стен и деталей. Но все это делается отнюдь не ради парадокса новизны или «формалистических вывертов», как это нередко утверждали критики.

Выражение динамики и движения форм имеет в творчестве Мельникова исключительное значение, как образное выражение новизны революционной эпохи 20-х годов — времени зарождения нового искусства. Этот динамизм форм, конечно, символичен, и в этом смысле творчество Мельникова глубоко эмоционально, но средства и приемы, которыми он пользуется для достижения этой выразительности, основаны на трезвом рационализме, на глубоком проникновении в объективные закономерности строения архитектурной формы и изучении ее эстетических свойств.

Примат образа над функцией и конструкцией в творчестве Мельникова также вытекает из его понимания формы как высшего

художественного синтеза и убеждения, что ей свойственны не только художественные, но и определенные структурные и функциональные качества. Это в значительной мере разъясняет известный тезис Мельникова о том, что он творил архитектуру для еще не существующих конструкций и всегда верил в возможность их создания.

В этой же связи находится другая новаторская особенность его творчества. На заре создания советской архитектуры он выдвинул идею гибкого функционального использования пространства интерьера путем его трансформации. Форма и ее качества абсолютны, функция относительна. Она может изменяться. <...>

Архитектура XX века благодаря высокому уровню науки и техники постоянно освобождается от диктата однозначной функции. Уже есть и универсальные залы, и театры с вращающимися амфитеатрами и периферийными сценами, и объединенное с аудиториями пространство залов, и трансформируемые помещения — то, что предвидел и к чему стремился Мельников еще в 20-е годы.

Представлял ли себе Мельников процесс создания новой архитектуры как отрицание старого? Для Мельникова этот вопрос был очевиден, он отвечал на него всем своим творчеством.

Мельников знал и ценил искусство прошлых эпох. Его студенческие проекты «в греческом стиле», выполненные по классу архитектуры в Школе живописи, ваяния и зодчества, отличались безупречным вкусом и большим своеобразием трактовки ордерных форм. Но, когда в середине 30-х годов резко изменилось направление советской архитектуры, жизнь поставила мастера перед выбором: либо отказ от своих творческих принципов, либо забвение. Он выбрал последнее.

Создавая проект, Мельников почти никогда не объяснял свой замысел, а раскрывал художественный образ в острой метафорической форме. Так, например, об исключительно интересном по замыслу проекте жилого дома для работников газеты «Известия» с изящными балконами, напоминающими чашечки распустившихся цветов, он сказал: «Это жилой дом, а жизнь подобна цветку». Он любил придумывать парадоксальные названия проектируемым сооружениям, выражая ту или иную их особенность. Так, например, запроектированное им оздоровительное учреждение, где в качестве основных лечебных средств использовались сон и музыка, он назвал «СОНная СОНата», а столовую на сто посадочных мест — «100ловая».

Я думаю, что парадоксальность мельниковских определений связана не с тем, что он не мог объяснить свой замысел. Очевидно, он понимал, что при глубоко интуитивной природе рождения архитек-

турного образа и ассоциативных особенностях художественного мышления любые словесные формулы не в состоянии полностью отразить всю его многогранность. Они всегда упрощают и обедняют его. <...>

122 С. О. ХАН-МАГОМЕДОВ.
БЕСЕДЫ И ВСТРЕЧИ С К. С. МЕЛЬНИКОВЫМ[1]

1980 г.

Я познакомился с Константином Степановичем Мельниковым в начале 1965 года, когда секция архитекторов старшего поколения Союза архитекторов СССР обратилась ко мне с просьбой принять участие в подготовке его юбилея. Тогда приближалось 75-летие со дня его рождения.

Первое посещение дома Мельникова было одним из самых сильных впечатлений за все годы моих исследований по архитектуре 20-х годов. Поразило все — и сам хозяин, и архитектура дома, и те проекты Мельникова, с которыми я там познакомился.

Встретил нас элегантный старик, с мягкими и вежливыми манерами, который говорил тихим голосом, застенчиво улыбаясь. Вызывало чувство удивления и восхищения то обстоятельство, что со мной беседовал не человек, который вспоминал свои взгляды сорокалетней давности, а мастер, излагавший эти взгляды так, будто за эти десятилетия не было двух коренных изменений в творческой направленности нашей архитектуры.

Первая же беседа с Константином Степановичем обнаружила в нем человека с ясным умом и четкими взглядами, сохранившего свои творческие убеждения и последовательно отстаивавшего их. Он спокойно, с большим достоинством рассказывал о своем творческом пути, показывал проекты, альбомы фотографий, интерьеры дома. Он еще не привык, как в последующие годы, к пристальному вниманию к своему творчеству. Но в его манерах не было никакой суеты или заискивания. Сразу стало ясно, что, хотя он и глубоко обижен на несправедливые оценки критиков и историков, сам он никогда не сомневался и сейчас твердо убежден в значительности того, что им сделано. Эта цельность мастера вызывала уважение. Хотелось услышать его мнение не только о своих проектах, но и о других мастерах той, теперь уже далекой поры, о творческих проблемах как таковых.

Сразу бросилось в глаза, что Константин Степанович много размышлял за прошедшие годы на архитектурные темы и у него сложились совершенно определенные взгляды по многим вопросам. Он не любил пространных рассуждений и неопределенных оценок. Речь его была афористична, а оценки однозначны и порой резки.

Все это было непривычно. В 60-е годы, на этапе становления новой творческой направленности советской архитектуры, мало кто из архитекторов пытался определенно формулировать свое творческое кредо. В высказываниях по творческим проблемам практически отсутствовало личное местоимение. Мельников же все время говорил: я, мое, мне, мной и т. д. Например, он говорил: творчество начинается там, где я могу сказать — это мое. Все это почти шокировало.

Казалось странным и то, что Мельников говорил о художественной форме в архитектуре. Это тогда настораживало, и многие вспоминали, что, видимо, не зря Мельникова считали когда-то «формалистом».

Меня попросили сделать на юбилейном вечере доклад о творчестве Константина Степановича. В процессе подготовки доклада наряду с изучением литературного и архивного материала я провел ряд обстоятельных бесед с Мельниковым и вместе с ним посетил почти все его постройки в Москве и Подмосковье.

В продолжение этих тесных контактов Мельников излагал свои взгляды, отвечал на вопросы, давал оценки. Ряд его высказываний я записывал, но не в ходе разговора, а дома, вечером, суммируя услышанное днем. Записи эти сам Мельников не авторизовал, поэтому их нельзя считать текстами Мельникова и буквально цитировать, хотя многие его определения я воспроизводил почти дословно. Попробую передать некоторые высказывания Мельникова.

Константин Степанович никогда не подчеркивал сам факт целенаправленного новаторства. Ему казалось само собой разумеющимся такое отношение к творчеству, когда архитектор создает действительно новое, дотоле не существовавшее. Для него очень важным качеством любого архитектурного произведения была художественная неповторимость. Он просто не понимал, как это возможно проектировать, используя то, что сделали другие. Не понимал не с этически-правовой точки зрения, а как художник. Он боялся даже повторить что-нибудь из своих прежних проектов. Использование же чего-либо из произведений других архитекторов он считал для себя совершенно неприемлемым.

Эта тема неоднократно затрагивалась в наших беседах в самых различных аспектах. И каждый раз, когда я пытался в ходе бесед найти место его творчества в общих процессах развития архитектуры XX века, в процессе выработки новых средств художественной выразительности и рассмотреть его творчество в рамках определенного течения, между нами возникало почти полное непонимание.

Константин Степанович вообще не видел смысла в таких сопоставлениях. Ему казалось, что всякое сближение его творчества с

каким-то творческим течением может привести к умалению его индивидуальности. В попытках анализировать его вклад в общий процесс сложения новой архитектуры он видел, с одной стороны, опасность быть обвиненным в использовании в своих проектах чего-то найденного другими, а с другой — неприемлемую для него возможность оправдания того, что найденные им приемы использовали затем другие архитекторы.

В высшей степени щепетильный в вопросах заимствования чего-либо у других, он был непримиримо строг к тем, кто, по его мнению, использовал приемы, впервые появившиеся в его проектах. И никакие доводы, что находки отдельных архитекторов в конце концов и образуют тот арсенал средств и приемов художественной выразительности, который и создает стилевое единство архитектуры любой эпохи, его не удовлетворяли. Он считал это плагиатом и чуть ли не воровством.

Мы так и не смогли обстоятельно обсудить вопросы, связанные с его взаимоотношениями с теми или иными творческими течениями новой архитектуры (символическим романтизмом, рационализмом и конструктивизмом). Он неоднократно высказывал мысль, что не считает себя принадлежащим к какому-либо течению или творческой школе, и вообще был против какого-либо сопоставления его творчества с кем бы то ни было.

Не очень был склонен Константин Степанович и к классификации своих творческих приемов. Я неоднократно, беседуя с ним, высказывал свои соображения о специфике его творческого почерка. Как правило, такие соображения выслушивались Мельниковым с интересом. Но удовольствие сразу же сменялось неприятием, если ему казалось, что его приемы пытаются сблизить с приемами какой-либо творческой школы, или же если он замечал, что его приемы начинают рассматривать как систему, повторяющуюся в его проектах.

Но и здесь были свои особенности. Одни приемы он сам видел в своих проектах и высказывался о них. О них он охотно говорил, предостерегая, однако, собеседника от излишней систематизации их. Других своих приемов он сам не замечал и с интересом узнавал, что они были выявлены в процессе анализа.

Эмоциональное отношение к форме с наглядностью проявлялось в восприятии Мельниковым своих осуществленных произведений. Во время подготовки к докладу на юбилее я попросил Константина Степановича вместе со мной объехать его постройки. Оказалось, что он сам многие из них не видел десятки лет. Мы осмотрели пять клубов в Москве и клуб в Дулеве, три гаража и административное здание бывшего Ново-Сухаревского рынка.

Интересно и в высшей степени поучительно было наблюдать за Мельниковым, воспринимавшим архитектурное произведение. Это не был экскурсовод, объяснявший другим особенности замысла своего проекта. Нет. Он волновался и, не стесняясь, восхищался удачной композицией и эффектным ракурсом. Особенно эмоционально он воспринимал клуб имени Русакова — было видно, что это сооружение ему очень нравится.

Он смотрел на свои постройки, сам оценивал их и практически не интересовался мнением других. Свой личный критерий, как и на протяжении всего творческого пути, он считал для себя определяющим. И в то же время нельзя сказать, что Константин Степанович был равнодушен к оценке его произведений и творчества в целом.

Весь ход подготовки к юбилею, внимание к Мельникову, неоднократные просмотры его проектов делали свое дело. Константин Степанович на глазах оттаивал. В нем и до этого не ощущалось никакой озлобленности или желчности. Он с достоинством принял долгие годы забвения. Но нельзя было не заметить глубокой обиды на коллег по профессии, которые почему-то десятки лет не замечали достоинств его произведений. Психологически выстоять и не надломиться за эти годы помогли ему вера в свою правоту и принципиальная творческая настроенность на разрушение психологических стереотипов. А тот, кто разрушает стереотипы, всегда вступает в противоречие с установившимися критериями оценки и сознательно идет на это.

Подготовка к 75-летнему юбилею Мельникова была сложной и трудной. Приходилось преодолевать непонимание и предубеждения. Во второй половине декабря 1965 года в Доме архитектора была, наконец, открыта большая выставка произведений Константина Степановича. Она стала событием в архитектурной жизни Москвы. Мельников разработал проект экспозиции, который уже сам по себе был произведением мастера. Успех выставки превзошел все ожидания. Архитекторы среднего и молодого поколения с удивлением и восхищением знакомились с блестящим творчеством своего современника. Выставка была открыта недолго, а 28 декабря состоялся вечер, посвященный, как говорилось в пригласительном билете, «творческой, научной и педагогической деятельности профессора Константина Степановича Мельникова».

Мы опасались, что дата для вечера выбрана неудачно — перед самым Новым годом. Но опасения оказались напрасными — зал, вмещающий 500 человек, был переполнен. Заполнившие его московские архитекторы стоя, продолжительными аплодисментами приветствовали юбиляра — скромного, застенчивого человека, который не мог скрыть своего волнения.

Константин Степанович сидел на сцене, видел перед собой сотни молодых лиц и с трогательной поспешностью вставал всякий раз, как только речи приветствовавших его ораторов прерывались адресованными ему аплодисментами.

После вечера, на котором я делал доклад, наши встречи с Константином Степановичем продолжались.

Особое место в наших беседах занимали темы, связанные с оценкой Мельниковым крупных архитектурных явлений и отдельных архитекторов. Я понимаю, что не со всеми такими оценками можно согласиться. Но я привожу их, считая, что эти оценки больше говорят о самом Мельникове, о его взглядах, чем о творческом лице оцениваемого архитектора. И кроме того, не зная, как Константин Степанович относился к своим современникам, мы многого не поймем в его творческом кредо и в его творческой судьбе.

Весьма критически отзывался Мельников о Ренессансе. В целом произведения Ренессанса он не считал настоящей архитектурой. Такой, например, как Парфенон — уточнял Мельников. Особенно не любил он Палладио. И в то же время делал исключение для Брунеллески, которого оценивал очень высоко, все у него признавая. Он восхищался Воспитательным домом Брунеллески, говоря, что аркада его галереи как будто летит и, хотя в ней нет новых форм, она удивительна. Хороша и капелла Пацци.

Неожиданной для меня была оценка Мельниковым Жолтовского. Казалось бы, что именно к Жолтовскому у него должны быть творческие и даже личные претензии, так как период «украшательства» прошел под флагом творческого лидерства Жолтовского. Однако у Мельникова было свое понимание роли Жолтовского в истории отечественной архитектуры. Он на всю жизнь остался благодарен Жолтовскому за те уроки понимания архитектуры как искусства, которые он получил от него в 1917—1918 годах. Он вообще считал, что без Жолтовского не было бы многих мастеров 20-х годов, так как именно Жолтовский привил им любовь к настоящей архитектуре.

Константин Степанович говорил, что в дореволюционные годы Жолтовский по сравнению со стилизаторами и эклектиками воспринимался как новатор, и именно потому, что он откровенно и с большим мастерством использовал наследие Ренессанса. По мнению Мельникова, Жолтовский не стремился показать себя (как это делали Фомин и Щуко), он показывал Ренессанс и делал это так блестяще, что можно было уже и не ездить в Италию. Особенно высоко оценивал Мельников особняк Тарасова на Спиридоновке, дом Скакового общества, жилые дома поселка АМО, банк на Неглинной. Постройки Жолтовского на выставке 1923 года Мельнико-

ву не нравились, а дом на Моховой он считал неудачей Жолтовского [2].

В ответ на мои вопросы о том, какие внешние истоки или импульсы имели его поиски новых архитектурных форм, какие архитекторы и художники влияли на него, когда он от форм классики, усвоенных в школе, переходил к современным формам, Мельников неоднократно говорил, что ничье творчество не производило на него тогда большого впечатления. Он говорил, что в начале 20-х годов, работая над конкурсными проектами, он вообще не знал, насколько они отвечают духу времени. Например, уже закончив проект жилого комплекса в Москве (знаменитая «Пила», 1922), он сомневался — подавать ли его на конкурс, так как просто не знал, как его воспримут.

Он считал, что в первой половине 20-х годов советская архитектура была самой своеобразной и оригинальной, интересней западной.

Конструктивистов и функционалистов Мельников не любил. В 20-е годы это было естественно, так как его творческое кредо отличалось от концепций этих течений. Такое же отношение он сохранил к ним и в 60-е годы, когда проходили наши беседы. Все постройки и проекты «призматического» типа как 20-х годов, так и позднейшие подобные зарубежные произведения Мельников вообще не признавал за архитектуру, считая, что это варианты на тему «стойка и стекло». В такого рода произведениях, по его мнению, нет мысли, нет искусства. Архитектура же, считал он, прежде всего искусство. Все в ней идет от человека — это главное. Форма от человека и для человека.

Весьма критически оценивал Константин Степанович творчество Ле Корбюзье, имея в виду прежде всего его концепцию формообразования 20-х годов.

По мнению Мельникова, Ле Корбюзье не художник. Он всех увлек рационализмом. Произведения Ле Корбюзье, говорил Константин Степанович, не волнуют — в них все рассудочно. Но у архитектора не может все идти от рассудка — тогда это не архитектура. Он видел в натуре одну из построенных Ле Корбюзье вилл, и она ему не понравилась.

Из всей «большой четверки» новой зарубежной архитектуры (Райт, Гропиус, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ) Мельников признавал интересной фигурой, настоящим архитектором и художником только Райта, хотя во многом и с ним был не согласен. Константин Степанович интуитивно ощущал некое родство своей концепции с концепцией Райта, который, кстати, также резко критиковал функционалистов.

Что касается творческих лидеров советского конструктивизма, то об их творчестве Константин Степанович отзывался весьма критически. Однако он признавал А. Веснина и И. Леонидова художниками, что в устах Константина Степановича было высокой оценкой.

Он так говорил о братьях Весниных: это мягкие, интеллигентные люди, но как архитекторы они не ушли дальше создания форм с использованием стоек (Дворец Труда, «Ленинградская правда»). По его мнению, они чисто внешне решали архитектуру, не чувствовали ее изнутри. Их Дворец Труда, говорил Мельников, неинтересен, план его банален. Наиболее значительной фигурой среди братьев он считал Александра Александровича, говоря, что у Весниных был лишь один мастер — Александр, хороший художник.

Леонидова он считал талантливым художником, великолепным графиком, но не больше. Мельников говорил, что Леонидов умел тонко чертить, но не чувствовал архитектуры. И добавлял, что его испортили Гинзбург и другие, подсунув ему заимствованную с Запада моду на конструкцию в виде простой стойки.

С большой симпатией отзывался Константин Степанович об Илье Голосове. Мельников, в ответ на вопросы, чье творчество в первые годы Советской власти произвело на него впечатление и оказало влияние, отвечал, что хорошо он знал тогда только творчество И. Голосова, который, по его мнению, был талантливый человек и понимал архитектуру.

Критически отзывался Мельников о работах Б. Иофана[3]. Построенный по его проекту Советский павильон на Всемирной выставке в Париже (1937 г.) Константин Степанович считал лишь придатком к скульптуре.

Тепло отзывался Константин Степанович о лидере рационалистов Н. А. Ладовском. Он говорил, что это умный человек, с ним было приятно беседовать, он имел много замыслов. Но, добавлял Константин Степанович, словесно все его замыслы были интереснее их воплощения в проектах, в которых все же не было подлинного творчества.

Я беседовал с десятками архитекторов, работавших в 20-е годы. Профессионально Мельникова ставят высоко многие из них. Но почти во всех высказываниях ощущается какой-то холодок. Что-то, хотя и не совсем понятно, что именно, не до конца устраивает в нем и как в архитекторе и как в человеке. Нередко проявляется скрытая зависть к удачнику, к баловню судьбы 20-х годов. Но не это главное.

Чувствуется, что Мельников тогда как бы выпадал в чем-то из своей стилевой эпохи. Люди интуитивно ощущали, что хотя он и

творит в пределах данного этапа, но он не принадлежит только к этому этапу. Думаю, что и манера поведения Мельникова в значительной мере определялась все же особенностями его таланта, а не какими-то субъективными качествами индивидуалиста, как считали некоторые.

Таков был Константин Степанович Мельников, который прошел через XX век, все время удивляя и даже возмущая многих своих коллег неожиданной, непредвиденной новизной своих проектов и «непоследовательностью» своих поисков.

123 РЕСТАВРАЦИЯ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫХ ФОРМ АРХИТЕКТУРЫ В ЗДАНИЯХ, МНОЮ ПОСТРОЕННЫХ В 20-Х ГОДАХ И ПОЛУЧИВШИХ ВСЕОБЩЕЕ ПРИЗНАНИЕ В НИХ ИСТОКОВ ЗАРОЖДЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРЕ[1]

[Начало 1970-х гг.]

I

Здание клуба имени Русакова на Стромынке, в 1927—1929 годах возведенного.

В этом здании впервые в истории архитектурного искусства применены консольные конструкции с большим выносом, а интерьер состоит из шести трансформирующихся между собою зрительных залов.

1 — Вскрыть оконные проемы, заложенные кирпичом, в обеих сторонах боковых стен партера и крайних балконов зрительного зала. Восстановить оконные переплеты по рисункам, сохранившим свой узор на фотографиях 1929-го—начала 30-х годов.

2 — Восстановить надписи на фронтальных плоскостях висячих частей трех балконов по тем же фотографическим документам.

3 — Также по тем же документам произвести отделку внешних плоскостей здания с отмывкой от побелки частей, долженствующих быть в кирпичном естественном наряде, и окраской остальных плоскостей в сочетаниях чистого белого с серым густо-плотного тона с теплым отливом. Переплеты рам дать в чистом цвете сиены жженой (масло).

4 — Освободить проходы от касс, вынеся их за пределы здания в отдельный легкой конструкции киоск.

5 — Выполнить частично идею проекта по трансформации зрительных залов клуба. Устроить в двух верхних боковых балконах систему подвижных щитов, опускающихся и поворачивающихся. В конструкции здания сохранились части в местах для их реального осуществления; таким образом будут получены две изолированные аудитории с выдвижной (она существовала!) платформой-

кафедрой. Это мероприятие облегчит эксплуатационную жизнь здания и улучшит звуковые-зрительные качества залов.

II

Здание комитета Ново-Сухаревского рынка, построенного в 1924—1925 годах внутри квартала между Колхозной площадью и Б. Сухаревским переулком.

Двухэтажное, небольших размеров, каменное здание хорошо сохранилось, требует для своего восстановления расчистки открытой лестницы и освобождения плоской кровли от временных нагромождений.

Для реставрации сохранился у автора полный комплект чертежей и фоторепродукций с натуры.

III

Здание клуба «Каучук» на Плющихе 1927—1929 гг.

Здание в полной сохранности, и для осуществления полного объема здания по проекту следует достроить третий этаж над библиотекой (налево от левой лестницы по переулку) [2].

Примечания

Список произведений К. С. Мельникова

Список иллюстраций

Указатель имен

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АН СССР	Академия наук СССР.
АПМ Моссовета	Архитектурно-планировочная мастерская Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов.
АСИ (ВАСИ)	Аритектурно-строительный институт (Всесоюзный архитектурно-строительный институт), позднее МАИ и МАрхИ.
Аснова	Ассоциация новых архитекторов.
ВАА	Всесоюзная Академия архитектуры (Академия архитектуры СССР).
ВЗИСИ	Всесоюзный заочный инженерно-строительный институт.
ВИА	Военно-инженерная академия им. В. В. Куйбышева.
ВОКС	Всесоюзное общество культурных связей с заграницей (ныне — ССОД).
Вопра	Всероссийское общество пролетарских архитекторов.
Вхутемас	Высшие художественно-технические мастерские.
Вхутеин	Высший художественно-технический институт.
ГАХН	Государственная Академия художественных наук.
ГНИМА	Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева, Москва.
ИАА ГлавАПУ	Историко-архитектурный архив ГлавАПУ города Москвы.
МАИ (МАрхИ)	Московский архитектурный институт.
МАО	Московское архитектурное общество.
МИРМ	Музей истории и реконструкции Москвы.
МИСИ	Московский инженерно-строительный институт.
МОВАНО	Московское отделение Всероссийского архитектурного научного общества.
МУЖВЗ	Московское Училище живописи, ваяния и зодчества.
Обмас	Объединенные мастерские (архитектурного факультета Вхутемаса).
ОСА	Объединение современных архитекторов.
«СА»	«Современная архитектура» (журнал).
САДИ	Саратовский автодорожный институт.
Свомас	Государственные свободные художественно-учебные мастерские.
ЦГАЛИ	Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Москва.
ЦГАОР	Центральный государственный архив Октябрьской революции СССР, Москва.
ЦГАНХ	Центральный государственный архив народного хозяйства СССР, Москва.
ЦГА РСФСР	Центральный государственный архив РСФСР, Москва.
ЦДА	Центральный Дом архитектора, Москва.

Литературные труды К. С. Мельникова публикуются по рукописям (автографы, авторизованная машинопись, машинописные копии), хранящимся в домашнем архиве архитектора. Местонахождение таких рукописей не оговаривается. Документы из государственных архивов имеют общепринятые обозначения. Опубликованные работы К. С. Мельникова и отзывы о нем печатаются по тексту публикаций, название которых приводится в соответствующих примечаниях. Несколько печатных отзывов публикуется по газетным и журнальным вырезкам, хранящимся в архиве семьи Мельниковых. Иностранные тексты переведены частью специально для данного издания, частью заново выверены по оригиналам. Переводы с английского языка сделаны И. В. Коккинаки, с французского — И. В. Радченко, Л. А. Жадовой, с немецкого — Л. А. Жадовой и А. А. Стригалевым, с итальянского — Г. Д. Богемским.

В квадратных скобках приводятся названия и даты документов, данные составителями, а также отдельные слова, добавленные составителями и необходимые для связного понимания текста. Купюры отмечаются отточием в угловых скобках. В угловых же скобках приводятся некоторые слова и выражения К. С. Мельникова, вычеркнутые им или имеющие характер вариантов текста, в тех случаях, когда такие слова представляют интерес по содержанию. Все документы, публикуемые в книге, имеют сквозную нумерацию и собственную для каждого документа нумерацию примечаний для удобства ссылок и сравнения документов. Документ № 1 («Архитектура моей жизни») имеет дополнительно авторскую нумерацию римскими цифрами. Поэтому ссылки на этот документ даются в виде: документ № 1-XXII, № 1-XI и т. д., имея в виду конкретный параграф этой большой рукописи.

Список произведений К. С. Мельникова делится на два крупных раздела: «Архитектура» и «Литературные публикации». Оба этих списка, не будучи исчерпывающими, являются все же значительно более полными, чем имевшиеся до сих пор.

В списке архитектурных произведений за основу взята тема каждого объекта, внутри которой в случае надобности отмечаются имеющие самостоятельное значение варианты и отдельные объекты, составляющие части более сложного целого (например, клуб завода «Каучук» включает собственно здание клуба, здание столовой при клубе и проект пристройки спортивного зала). Весь объект, а в случае надобности и его отдельные части снабжаются сведениями о датах проекта, постройки и современном состоянии. Каждый объект снабжен указаниями на его географическое местонахождение, для осуществленных дается адрес.

Каждый объект рассматривается в первую очередь как архитектурный проект, с кратким обозначением его дальнейшей судьбы. Отмечен характер

проекта (студенческий, конкурсный, заказной и т. д.), для конкурсных проектов приводятся конкурсный девиз и сведения о результатах участия в конкурсе (премии).

Бо́льшая часть проектных материалов К. С. Мельникова хранится в его семье. Местонахождение таких материалов особо не отмечается, за исключением случаев, когда проект имеется здесь не в полном объеме («В архиве семьи неполно»). Для проектов, имеющихся в государственных хранилищах (ГНИМА, МИРМ, ИАА ГлавАПУ), в скобках приводится число хранящихся там листов проекта. В остальных случаях отмечается: «Местонахождение проекта неизвестно».

В перечне литературных публикаций даны отсылки к номерам документов настоящего издания.

ПРИМЕЧАНИЯ

Архитектура моей жизни

1 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Над этой рукописью Мельников работал с середины 60-х гг.; завершенный текст, помеченный 1967 г., предназначался специально для данной книги. Автор продолжал отделку текста вплоть до своей смерти, в ноябре 1974 г. В архиве семьи Мельникова имеется несколько разнящихся в деталях редакций. Публикуемый текст отредактирован при жизни К. С. Мельникова и под его наблюдением. При дальнейшей подготовке рукописи редакционно выявлены некоторые неясные по смыслу места и сделаны незначительные купюры. Рукопись включала цитирование большого числа документов, которые выведены составителями из основного биографического текста. Это дает возможность гораздо более цельно воспринимать автобиографию Мельникова. Подавляющая часть цитировавшихся документов включена в состав третьего раздела книги: «Творческая практика». [2] Петровско-Разумовская земледельческая и лесная академия (создана в 1865 г., ныне Московская сельскохозяйственная академия им. К. А. Тимирязева) — старейшее русское высшее учебное заведение в своей области. В описываемое время находилась вне административных границ города, отделенная от него большим массивом Петровского парка. Соломенная сторожка — глинобитное здание в Петровском парке, давшее название проезду и тупику в современной Москве. Новое шоссе (ныне Тимирязевская ул.), на строительстве которого работал С. И. Мельников, прокладывалось в описываемое время. [3] Фирма, выполнявшая архитектурно-строительные работы, главным образом по устройству отопления и вентиляции. Помещалась в собственном доме по адресу: Б. Дмитровка (ныне ул. Пушкина), 16. Ее владельцы — *Залесский В. Г.*, архитектор, профессор МВТУ; *Чаплин В. М.* (1859—1931), инженер-теплотехник, профессор МВТУ. [4] До революции — главное художественное учебное заведение в Москве (основано в 1843 г.), находилось в ведении Московского художественного общества и контролировалось Академией художеств. В 1917 г. получило права высшего; в 1918-м — преобразовано в Государственные свободные художественные мастерские (Свомас-2). [5] В личном деле Мельникова в архиве МУЖВЗ сохранилось его прошение (от 9 августа 1905 г.) на имя директора о допущении к конкурс-

ным вступительным экзаменам с последующей резолюцией о зачислении в I класс общеобразовательного отделения (ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 2, ед. хр. 1939, л. 8). [6] «Мир искусства» — художественная группировка, существовавшая в 1898—1924 гг. (с перерывом). [7] «Союз русских художников» — художественное объединение московских живописцев (1903—1923). [8] МУЖВЗ помещалось в существующем и ныне здании на углу Мясницкой (ныне ул. Кирова) и Боброва переулка в доме бывш. Юшкова, выстроенном по проекту архитектора *В. И. Баженова* (1737?—1799). [9] *Бакшеев В. Н.* (1862—1958) и *Малютин С. В.* (1859—1937) — русские живописцы. Сохранилось письмо Бакшеева (1954), подтверждающее получение Мельниковым живописного образования и содержащее рекомендацию его в члены Союза художников СССР. Малютин выступал также как автор архитектурных проектов — дома Перцова у Пречистенских ворот (1902), комплекса зданий в Талашкине (1900—1903) и др. [10] В апреле 1910 г. Мельников был переведен «из общеобразовательного отделения по рисованию» на «1-й архитектурный курс», но 4 ноября того же года им было подано прошение о переводе на живописное отделение (ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 2, ед. хр. 1939, л. 7). [11] *Коровин К. А.* (1861—1939) — русский художник, один из самых любимых преподавателей в МУЖВЗ. [12] *Коровин С. А.* (1858—1908) — русский художник. [13] *Шаляпин Ф. И.* (1873—1938) — русский певец и актер. Последний раз Мельников видел Шаляпина на сцене во время своей второй поездки в Париж. [14] *Третьяковы П. М.* (1832—1898) и *С. М.* (1834—1892) — купцы, меценаты, собиратели живописи, основатели Третьяковской галереи, переданной в 1892 г. Москве. [15] Мельников обучался на живописном отделении в 1910—1918 гг. (с перерывом): в 1910/11 учебном году в фигурном, в 1911/12 — в натурном классах, в 1912/13 — в мастерской обнаженной модели; в 1913/14 — в портретно-жанровой мастерской; в 1914/16 и 1917/18 — в мастерской исполняющих самостоятельные работы. С весны 1915 г. параллельно зачислен на архитектурное отделение (IV класс), в 1917 г. окончил его (ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 2, ед. хр. 1939, л. 9; оп. 4, ед. хр. 4, л. 203 об., 218 об., 231, 235 об., 247). [16] *Кузнецов А. В.* (1874—1954) — гражданский инженер, основатель советской школы промышленной архитектуры. *Лолейт А. Ф.* (1868—1933) — инженер-строитель и теоретик, основатель отечественной школы железобетонных конструкций, первый председатель Ассоциации новых архитекторов (Аснова). *Рябушинские* — семья русских капиталистов, владельцев первого русского автомобильного завода — АМО (ныне ЗИЛ). [17] *Барма* и *Постник Яковлев* — русские зодчие XVI в., авторы собора Василия Блаженного на Красной площади в Москве. Некоторые исследователи считают Барму и Постника одним лицом. *Брунеллески Филиппо* (1377—1446) — итальянский архитектор, основоположник ренессансной архитектуры Италии. [18] Письмо приведено в XXII параграфе данного документа. [19] Имеется

в виду собственный дом Мельникова. [20] Здесь и ниже (см. 1-XXX) Мельников утверждает, что не верит в существование законов архитектуры, а в разделе 1-XXXI говорит о «законах ее вечных». Судя по широкому контексту, в первых двух случаях Мельников имеет в виду те или иные профессиональные архитектурные каноны, а в последнем — глубинные основы искусства, во многом лишь интуитивно угадываемые художником. [21] Проект «Махорки» был поддержан главным архитектором выставки Щусевым, за что Мельников до конца жизни сохранил к нему чувство признательности, несмотря на резкие необъективные выступления Щусева в адрес Мельникова в 30-х гг. *Щусев А. В.* (1873—1949) — архитектор, академик АН СССР, руководитель многих государственных архитектурных мастерских начиная с 1918 г., председатель МАО; автор множества проектов и построек, работавший как интерпретатор исторических и национальных форм зодчества, а также в духе новой, советской архитектуры 20-х гг. [22] Вхутемас (Высшие государственные художественно-технические мастерские) создан в 1920 г. на основе слияния и реорганизации Свомас-2 и Свомас-1 (бывш. МУЖВЗ и бывш. Строгановское); в 1927 г. преобразован в Высший художественно-технический институт (Вхутеин). О присвоении МУЖВЗ статута «высшего» см. вступительную статью. [23] Мельников (по смыслу закономерно) объединяет два разных события: группирование молодых талантливых архитекторов вокруг Жолтовского и Щусева при образовании архитектурной мастерской Моссовета и других мастерских первых послереволюционных лет и приход на архитектурный факультет Вхутемаса примерно той же группы в качестве его руководителей. Архитектурно-планировочная мастерская при Строительном отделе Моссовета была организована летом 1918 г. Мельников вошел в нее тогда же (хотя в разных документах он указывает 1918 или 1919 гг.). В этой мастерской работали кроме перечисленных В. Д. Кокорин, А. Л. Поляков, И. И. Фидлер и А. З. Гринберг. Н. В. Докучаев и Н. Я. Колли были «подмастерьями». В. Ф. Кринский в 1918 г. работал на восстановлении Ярославля (в данной мастерской с 1919 г.). *Жолтовский И. В.* (1867—1959) — архитектор, ведущий представитель неоренессансного классицизма в предреволюционной и советской архитектуре, педагог, руководитель ряда государственных архитектурных мастерских начиная с 1918 г. и до конца жизни; заведовал Архитектурным отделом Наркомпроса; автор планировки и основных сооружений ВСХВ 1923 г., автор многих проектов и построек, оказавших влияние на развитие русской и советской архитектуры 1910—1950-х гг. (его отзыв о Мельникове см. ниже — документ № 110). *Голосов И. А.* (1883—1945) — архитектор, отличался теоретико-концепционным складом мышления, оказал влияние на развитие советской архитектуры в начале 20-х гг. и на переломе 20—30-х гг. *Голосов П. А.* (1882—1945) — архитектор, автор главного здания комбината

«Правда» в Москве, брат И. Голосова. *Докучаев Н. В.* (1891—1944) — архитектор, педагог и теоретик, член Аснова. *Кринский В. Ф.* (1890—1971) — архитектор, педагог, график, член Аснова, автор трудов по архитектурной композиции (отзыв Кринского о Мельникове см. ниже — документ № 117). *Ладовский Н. А.* (1881—1941) — архитектор и градостроитель, учился вместе с Мельниковым в МУЖВЗ; активный организатор и участник Живскульптарха, Инхука, Обмаса, Аснова, АРУ. Лидер «рационалистов» в советской архитектуре, глава новаторской педагогической школы, оказавший большое влияние на деятельность Вхутемаса-Вхутеина («психоаналитический метод»). *Норверт Э. И.* (1884—1954) — архитектор, начал работать перед революцией, активно участвовал в проектировании и организации высшей архитектурной школы в первые годы революции, с середины 20-х гг. жил в Польше, где пропагандировал достижения советской архитектуры. *Рухлядев А. М.* (1882—1946) — архитектор, член Аснова, автор ряда сооружений канала Москва — Волга, много работал в соавторстве с Д. П. Осиповым, затем — с В. Ф. Кринским. *Чернышов С. Е.* (1881—1963) — архитектор, педагог, начал работать до революции, автор многих сооружений, в том числе здания ИМЛ и высотного здания МГУ в Москве. [24] Архитектурный факультет Вхутемаса в 1921—1924 гг. делился на три самостоятельных потока: первым (Академическое отделение) руководил Жолтовский (с 1922 г.— Л. А. Веснин), вторым — Ладовский (Объединенные мастерские — Обмас), третьим — И. Голосов и Мельников. Третье отделение носило в разное время наименования: Синтетическая мастерская № 2, Мастерская экспериментальной архитектуры и «Новая академия». Официальную автономию эта мастерская получила с созданием самостоятельной предметной комиссии осенью 1922 г.; после окончания 1923/24 учебного года была присоединена к Академическому отделению. [25] *Веснины Л. А.* (1880—1933), *В. А.* (1882—1950), *А. А.* (1883—1959) — архитекторы, выступали порознь и в авторском содружестве, начали работать перед революцией (особняки, доходные дома, общественные здания); после революции оказали большое влияние на развитие новаторской линии советской архитектуры (конструктивизм). *Л. А. Веснин* работал в области массового жилища, поселкового строительства, участник проектов крупнейших общественных сооружений, выполненных братьями Весниными (Дворец Труда, «Аркос», библиотека им. Ленина, театр в Харькове, Дворец культуры ЗИЛа — последний осуществлен); преподавал во Вхутемасе и МВТУ. *В. А. Веснин* специализировался в промышленном строительстве (крупнейшее сооружение — Днепрогэс), ряд проектов выполнял совместно с А. А. Весниным; один из организаторов Объединения современных архитекторов (ОСА; 1925), Союза советских архитекторов (председатель Оргкомитета в 1932 г., ответственный секретарь в 1937—1949 гг.), ВАА (президент в 1939—1949 гг.), академик АН СССР. *А. А. Веснин* — архи-

тектор, живописец, театральный художник, педагог, теоретик; лидер конструктивизма (председатель ОСА; В. А. Веснин и М. Я. Гинзбург — заместители), редактор журнала «СА», активный деятель художественного движения 20-х гг., пропагандист «объективного метода» в преподавании художественных дисциплин (отзыв А. А. Веснина о Мельникове — см. документ № 109). Мельников всегда выделял среди Весниных именно младшего брата. *Гинзбург М. Я.* (1892—1946) — архитектор, теоретик, педагог, один из лидеров конструктивизма, внес значительный вклад в разработку проблемы жилища, пропагандист «функционального метода»; неоднократно выступал на конкурсах одновременно с Мельниковым (Дворец Труда, павильоны СССР для Парижа в 1925 и 1937 гг., «Зеленый город», Наркомтяжпром и др.). Отзывы Гинзбурга о Мельникове — см. документы № 43 и 107. [26] Имеется в виду не весь архитектурный факультет, а мастерская И. Голосова и Мельникова (см. примеч. 1-24), которая была слита в административном порядке с Академическим отделением архфака Вхутемаса в 1924 г. (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 93, л. 53—55). Мельников работал во Вхутемасе с 5 июля 1920 г. по 1 июня 1924 г. Вхутемас преобразован во Вхутеин лишь в 1927 г. [27] Имеются в виду (последовательно) выполненные Мельниковым проекты вестибюля в римском стиле (первая студенческая работа), показательных домов для рабочих (часто обозначаемый как «Пила» из-за пилообразной блокировки жилых секций в протяженные корпуса), павильона «Махорка», саркофага В. И. Ленина, Павильона СССР в Париже. К подобному перечню объектов автор не раз возвращается. [28] Аснова (Ассоциация новых архитекторов) — творческое объединение архитекторов-рационалистов, организованное в 1923 г. под председательством А. Ф. Лолейта, но при фактическом руководстве Н. А. Ладовского; активные участники: В. Ф. Кринский, Н. В. Докучаев, В. С. Балихин, Л. М. Лисицкий, М. А. Туркус, И. В. Ламцов, В. А. Лавров, А. Я. Карра и другие; в 1928—1932 гг. председателем был М. П. Коржев. Аснова уделяла большое внимание художественной стороне архитектуры, ее образной выразительности и, следовательно, формально-композиционному языку, поэтому ее участники рассматривались творческими оппонентами как «формалисты». В 1930 г. вошла на правах сектора в МОВАНО (Московское отделение Всесоюзного архитектурно-научного общества), а затем влилась в Союз архитекторов СССР. Мельников был творчески относительно близок Аснова и некоторым ее членам. Ряд документов называет Мельникова формальным членом Аснова (*Петров В.* АСНОВА за 8 лет.— «Советская архитектура», 1931, № 1—2, с. 50; ЦГАЛИ, ф. 2361, оп. 1, ед. хр. 59, л. 9 об.; см. также документ № 12 в данном издании), хотя в ее групповой деятельности он фактически не участвовал. ОСА (Объединение современных архитекторов) — творческое объединение архитекторов-конструктивистов, основанное в 1925 г.; ак-

тивные участники: А. А. и В. А. Веснины, М. Я. Гинзбург, И. И. Леонидов, П. А. Голосов, Г. М. Орлов, Р. Я. Хигер и другие. Наиболее массовое и наиболее активное, это движение не вполне обоснованно дало свое название — конструктивизм — всему периоду советской архитектуры середины 20-х — середины 30-х гг. В частности, Мельников никогда не был «конструктивистом», хотя такое утверждение встречается в литературе. [29] В этом разделе характеризуется конкурс на проект показательных домов для рабочих. *Иваницкий А. П.* (1881—1947) — архитектор и градостроитель. Его отзыв цитируется по записке, поданной им в жюри и тогда же частично переписанной Мельниковым. Печатный отзыв Иваницкого — см. документ № 39. [30] Имеется в виду конкурсный проект Дворца Труда. Современные названия площадей: им. Свердлова, Революции и отрезок проспекта К. Маркса. [31] Практическая безрезультатность ряда конкурсов снизила интерес к такой форме соревнования. Параллельно практиковалась система заказных конкурсов. Таким был конкурс на здание издательства «Ленинградской правды» в Москве, объявленный 16 июля 1924 г. В нем были приглашены участвовать братья Веснины (совместно), И. А. Голосов и К. С. Мельников. По условиям, за каждый проект выплачивалось по 170 руб., а лучший проект премировался дополнительной суммой 100 руб. Жюри, отдавая некоторое предпочтение проекту А. А. и В. А. Весниных, признало их проект и проект Мельникова заслуживающими равной по размеру премии (ЦГА, ф. 2307, оп. 10, ед. хр. 312, л. 23 об.). [32] Отдел Московского коммунального хозяйства (МКХ или МОКХ) — управление, преобразованное из Строительного отдела Моссовета, возглавлявшее в 20-х гг. строительство в Москве, выступавшее заказчиком, контролировавшее проектную документацию и т. д. [33] Сухаревская башня — гражданское сооружение конца XVII в. Снесена в 1935 г. Традиционный в старой Москве Сухаревский рынок располагался по обе стороны башни вдоль Садового кольца. Ново-Сухаревский рынок, спроектированный Мельниковым, размещался в глубине квартала между Садовой и Б. Сухаревским переулком. [34] Из Парижа Мельников вернулся в середине октября 1925 г. [35] История проектирования и строительства саркофага для Мавзолея Ленина изложена ниже в документе № 45 и примеч. к нему. *Воробьев В. П.* (1876—1954) — советский анатом, разработавший и осуществивший метод бальзамирования тела В. И. Ленина в Мавзолее. [36] Имеется в виду постройка Павильона СССР на Международной выставке декоративных искусств и промышленности в Париже в 1925 г. *Родченко А. М.* (1891—1956) — художник, дизайнер, фотограф, педагог; на Парижской выставке демонстрировался спроектированный им интерьер рабочего клуба; ездил в Париж для руководства оформлением советской экспозиции (его заметки об этом см. ниже — документ № 52). В. В. Маяковский принимал участие в оценке конкурсных проектов Павильона СССР, а во вре-

мя выставки был в Париже. [37] Мельников не вполне точно перечисляет участников конкурса: было заказано 10 конкурсных проектов — Щуко, Фомину, братьям Весниным, Ладовскому, Докучаеву, Кринскому, И. Голосову, Мельникову, Гинзбургу и бригаде выпускников Вхутемаса (ЦГАОР, ф. 5283, оп. 11, ед. хр. 5, л. 19—19 об.). Из получивших заказ не представили проекты Веснины и бригада Вхутемаса (однако проект этой бригадой был выполнен и демонстрировался в советском архитектурном разделе на самой выставке в Париже). Не все названные здесь Мельниковым архитектурные ассоциации к этому времени были созданы (см. примеч. 1-28). Вопра (Всероссийское общество пролетарских архитекторов) возникло в 1929 г. АСИ (ВАСИ) — Всесоюзный архитектурно-строительный институт — возник в 1930 г. на базе слияния архитектурных факультетов Вхутеина и МВТУ (ныне МАрхИ). *Фомин И. А.* (1872—1936) — архитектор, педагог, график, историк архитектуры, ведущий представитель неоклассики, трактованной им в послереволюционные годы как «красная дорика», «пролетарская классика». *Щуко В. А.* (1878—1939) — архитектор, театральный художник; неоклассик, знаток и интерпретатор исторических стилей, работал также в духе конструктивизма и других новых течений советской архитектуры. [38] На протяжении двух недель после конкурса, состоявшегося 28 декабря 1924 г., Мельников уточнял и дорабатывал проект, повторно рассматривавшийся на заседаниях Комитета Отдела СССР на Парижской выставке 30 декабря 1924 г., 4, 6 и 8 января 1925 г.; 11 января переработанный проект был окончательно утвержден, автору дан недельный срок на изготовление чертежей и расчетов (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 15, ед. хр. 15); 17 января чертежи были отправлены в Париж (ЦГАОР, ф. 5283, оп. 11, ед. хр. 5, л. 130). Мельников выехал во Францию 18 января 1925 г. (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 15, ед. хр. 48, л. 6), по дороге останавливался в Берлине (там же, ед. хр. 21, л. 67). [39] Выступление М. Я. Гинзбурга, опубликованное в «Архитектурной газете» (1936, 28 февраля, № 12). [40] Павильон начали собирать из частей, предварительно заготовленных на заводе, 22 февраля 1925 г. (ЦГАОР, ф. 5283, оп. 11, ед. хр. 5, л. 176). [41] В архиве семьи Мельниковых хранится большое число вырезок, журналов, альбомов, открыток с оценкой или изображением Павильона СССР. Некоторые из этих материалов приводятся ниже — в разделе «Творческая практика». [42] Часть экспозиции СССР размещалась на Эспланаде Инвалидов на участке кэнконсов (сквер с деревьями, рассаженными по квадратной сетке, со стороной 5 м). Характер использования этой территории определился не сразу. К 3 марта 1925 г. относится первоначальный эскиз Мельникова для размещения здесь Торгсектора СССР. Однако прибывший в Париж художественный руководитель советской экспозиции Д. П. Штеренберг привез с собой иной проект, выполненный под его руководством К. К. Медунецким и С. Н. Костиным (позднее экспониро-

вался в одном из залов Большого дворца). Историю этого внезапного конкурса излагает здесь Мельников. *Красин Л. Б.* (1870—1926) — деятель Коммунистической партии и Советского государства, в 1925 г. — посол СССР во Франции. Красин высоко оценивал профессиональные качества Мельникова, еще в 1924 г. близко познакомился с ним во время строительства Мавзолея Ленина и саркофага в нем (см. ниже — документ № 45 и примеч. к нему). В Париже Красин одобрительно отнесся к заказу Мельникову проектов для парижских гаражей. В 1926 г. Мельниковым был спроектирован катафалк для урны с прахом Л. Б. Красина. Имеется начало чернового наброска воспоминаний Мельникова о Красине, написанных в дни его похорон (в плохой сохранности и почти не поддаются прочтению). [43] К 28 апреля (дню официального открытия выставки) многие павильоны еще продолжали строиться, оборудоваться; они открывались на протяжении лета 1925 г. Павильон СССР был открыт 4 июня. *Думерг Гастон* (1863—1937) — президент Франции в 1924—1931 гг. [44] Парфенон — центральное сооружение Акрополя в Афинах (447—432 гг. до н. э.), наименование которого служит символом высших достижений греческой классики и, в более широком смысле, прекрасной архитектуры вообще. [45] *Перре Огюст* (1874—1954) — французский архитектор, один из пионеров «новой архитектуры», продолжавший одновременно традиции классицизма; одним из первых внедрял в архитектуру железобетон, сборные конструкции, типизацию. Работал также в дереве, кирпиче, металле; возглавлял проектно-строительную фирму «Братья Перре». На Парижской выставке 1925 г. им были сооружены Выставочный театр и Дворец дерева (оба в дереве). Имел персональную экспозицию на V Триеннале в Милане одновременно с Мельниковым (см. также документ № 51 и примеч. 51-4). [46] *Райт Фрэнк Ллойд* (1869—1959) — американский архитектор, один из создателей «новой архитектуры», стоявший в ней, однако, несколько особняком, так как, по его концепции, рационалистический современный подход к конструктивно-технической стороне архитектуры должен сочетаться не только с учетом биологических и психических свойств человека, но и с учетом условий местности, природных свойств разнообразных материалов и т. д. Это направление, позднее, в 1930—1960-х гг., получившее развитие в архитектуре США и некоторых европейских стран, известно под наименованием «органической архитектуры». Идеи Райта объективно имеют известное сходство с идеями Мельникова. Райт одновременно с Мельниковым имел персональную экспозицию на V Триеннале в Милане, однако Мельников познакомился с творчеством Райта уже в старости, по его книге «Будущее архитектуры», вышедшей в русском переводе в 1960 г. Дневниковые записи Мельникова конца 60-х гг. показывают его интерес к творчеству Райта, а также полемику с Райтом по ряду принципиальных позиций. [47] Ср. документ № 15 и примеч. 15-2. [48] Имеются в виду про-

екты гаражей для Парижа. [49] Местонахождение этих проектов, оставшихся во Франции, в настоящее время неизвестно. [50] Имеется в виду выступление Мельникова с встречными проектными предложениями по строительству московских гаражей, в результате которых возникла идея прямоточной системы и проект гаража на Бахметьевской улице. К моменту включения Мельникова в эту работу уже имелся утвержденный проект строительства на этом участке гаража обычного для тех лет «манежного» типа. [51] Свои семь проектов клубов, где в разных объемно-пространственных формах воплощена единая авторская концепция, Мельников сравнивает с семью нотами музыкальной гаммы. О проектировании и постройке клуба им. Зуева см. во вступительной статье. Одновременно с проектом клуба им. Зуева сходную идею Мельников применил в собственном доме. [52] Функции утверждения проектов и архитектурно-строительного контроля (которые сейчас выполняет в Москве Главное архитектурно-планировочное управление Моссовета — ГлавАПУ) в 20-х гг. осуществлялись службой «Губернского инженера». [53] По заданию центральный многофункциональный зал каждого клуба должен был иметь дневной свет. Вскоре после сооружения, когда залы клубов стали использоваться главным образом для регулярных киносеансов, окна залов во всех пяти клубах, сооруженных Мельниковым, были заложены. [54] Перекрытие куполом недостроенного средневекового собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции было осуществлено Ф. Брунеллески в 1420—1434 гг. Выполнение этой композиционно-конструктивной задачи считается символическим началом эпохи Ренессанса в архитектуре Италии. Мельников имеет в виду именно остроту и оригинальность стоявшей перед ним задачи, также сочетавшей композиционную и конструктивную стороны. Свое предложение по конструкции пространственного перекрытия Мельников пытался запатентовать. Как и в других случаях (всего им подавалось 5 разных заявок), в патенте ему было отказано на том основании, что все его предложения содержали сочетания какого-либо нового архитектурного композиционного приема с функциональными или техническими новшествами, а приемы архитектурной композиции, по действовавшему положению, не подлежали патентованию. [55] В семье Мельниковых хранятся книги с очень большим числом рукописных отзывов посетителей их дома. Несколько записей публикуется в данной книге (документ № 83). [56] Так назван Мельниковым проект гостиницы в «Зеленом городе» (см. ниже — документ № 88). [57] Перевод с французского, подлинник в семье Мельниковых. [58] На конкурсе были премированы традиционалистские композиции. Премированные авторы были приглашены участвовать во втором туре. Конкурс остался незавершенным. [59] Имеется в виду проект показательных домов для рабочих, представленный Мельниковым под девизом «Атом». [60] Проект фонтана для ЦПКиО в Москве. [61] Мельников дважды (в 1931 и 1935 гг.) состав-

лял проекты планировки этого района Москвы. [62] *Мис ван дер Роэ Людвиг* (1886—1969) — немецкий архитектор, один из пионеров «новой архитектуры» за рубежом, работал в Германии и США, автор концепции «универсального пространства», архитектуры «кожи и костей» (каркас и стеклянное ограждение), оказал большое влияние на архитектуру 1930—1960-х гг. Наряду с Мельниковым имел персональпую экспозицию на V Триеннале в Милане. [63] В МУЖВЗ оценки ставились по категориям: «I», «II», «III», а в пределах каждой категории представленные проекты нумеровались в порядке их сравнительного качества. Самой высшей (и редко применявшейся) была оценка «I¹» — «первая прим». Такую оценку имеет, например, мельниковский студенческий проект «Кафе-ресторана». [64] Журнал «СА» («Современная архитектура», орган ОСА) издавался в 1926—1930 гг. Будучи в это время единственным архитектурным журналом в стране (главные редакторы А. А. Веснин и М. Я. Гинзбург), «СА», выходившая в годы наибольшего подъема архитектурно-строительной деятельности Мельникова, ни разу не печатала его проектов, построек, отзывов о его деятельности. [65] Мельников имеет в виду конкурс на проект показательных домов для рабочих (1922), ВСХВ в Москве (1923), саркофаг в Мавзолее В. И. Ленина (1924), Павильон СССР в Париже (1925), международный конкурс на памятник Колумбу (1929), V Триеннале в Милане (1933). [66] *Лисицкий (Эль Лисицкий) Л. М.* (1890—1941) — архитектор, дизайнер, типограф, теоретик и активный деятель движения за новое искусство; член Аснова; один из главных пропагандистов нового советского искусства за рубежом. Отзывы Лисицкого о творчестве Мельникова см. ниже — документы № 67 и 99. *Леонидов И. И.* (1902—1959) — советский архитектор, лидер второго поколения конструктивистов. Свои проекты клубов «нового социального типа» Леонидов подчеркнуто противопоставлял реально строившимся клубам Мельникова (см.: «СА», 1929, № 3). С конца 20-х гг. Мельников и Леонидов расценивались как наиболее яркие представители двух соревновавшихся между собой направлений советской архитектуры — рационализма (по самоназванию членов Аснова, с творчеством и организационной деятельностью которых Мельников сближается в это время) и конструктивизма. Конструктивисты и «воправцы» называли рационалистов «формалистами». В 30-х гг. наиболее яростно критиковались как «формалисты» Мельников и Леонидов. [67] Леонидову не удалось осуществить ни одного из своих программных проектов. [68] *Татлин В. Е.* (1885—1953) — художник, дизайнер, автор архитектурного проекта Памятника III Интернационала (1919—1920), оказавшего влияние на развитие архитектуры XX в. Модель была включена в советскую экспозицию на выставке 1925 г. в Париже (отзыв Мельникова о ней — см. документ № 8). [69] Триеннале в Милане — международные выставки декоративного искусства с периодичностью в три года. На V Триеннале

специальный отдел был посвящен «отдельным оригинальным и выдающимся архитекторам, имеющим международное влияние и славу». Дирекция Триеннале сообщала советскому представителю, что «по отделу персональных выставок будет отведено достаточное пространство для показа и характеристики одного великого русского архитектора», и прислала приглашение Мельникову (ЦГАОР, ф. 5283, оп. 11, ед. хр. 245, л. 9, 9 об., 12). *Сант-Элиа Антонио* (1880—1916) — итальянский архитектор-футурист, автор градостроительных и архитектурных фантазий. *Ле Корбюзье (Жаннере) Шарль Эдуард* (1887—1965) — французский архитектор и градостроитель (швейцарец по происхождению), пожалуй, наиболее известный среди всех архитекторов XX в.; ему принадлежат многие идеи, ставшие затем достоянием мировой творческой практики. Представитель функционалистского направления, Ле Корбюзье отличался от большинства функционалистов более широким пониманием формально-художественных и идейно-психологических сторон архитектуры; на последнем этапе жизни (с начала 50-х гг.) его рационалистическая концепция сомкнулась с концепцией «органической архитектуры». Многие проекты выполнены им в содружестве с архитектором П. Жаннере (1896—1967), его двоюродным братом; вместе с ним Корбюзье выставлялся на V Триеннале. На Парижской выставке 1925 г. Корбюзье выстроил павильон издававшегося им же журнала «Эспри нуво» («Новый дух») — одно из единичных новаторских сооружений выставки (находился недалеко от Павильона СССР, был открыт позже него). Ле Корбюзье — автор здания Центросоюза (ныне ЦСУ СССР) в Москве, участник конкурса на проект Дворца Советов. Мнение Ле Корбюзье о павильоне Мельникова известно в пересказе И. Эренбурга (см. документ № 61). *Лоос Адольф* (1870—1933) — австрийский архитектор, один из предшественников «новой архитектуры», работал в стиле модерн, постепенно сближаясь с функционализмом. *Мендельсон Эрих* (1887—1953) — немецкий архитектор, в работах которого сочетались черты экспрессионизма и функционализма; работал в Германии и США; в 20-х гг. по его проекту построена фабрика в Ленинграде; автор книги о новой архитектуре: Russland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt. Berlin, 1929. *Гропиус Вальтер* (1883—1969) — немецкий архитектор, глава последовательно функционалистического направления, организатор и первый руководитель архитектурно-дизайнерской школы «Баухауз» в Веймаре, затем в Дессау (1919—1928); последние годы жизни работал в США. В 1927 г. спроектировал здание трансформирующегося Тотального театра. Проект остался неосуществленным. *Дудок Виллем Мариус* (1884—1974) — голландский архитектор, представитель неомодерна и функционализма. *Гофман Йозеф* (1870—1956) — австрийский архитектор, один из основных представителей стиля модерн и в то же время предшественник «новой архитектуры». Отзыв Гофмана о павильоне, спроектирован-

ном Мельниковым, см. в документе № 53. *Люрса Андре* (1894—1970) — французский архитектор и теоретик, представитель функционального направления, работал в области массовых типов архитектуры. В 30-х гг. работал в СССР, выполнил ряд проектов, из которых осуществлен проект школы в Москве. [70] Из своеобразной стихотворной «пояснительной записки» к проекту Мельникова «Дворец Народов, или Монумент времени». Стихотворная строфа написана в 60-х гг. и выбрана автором из многих черновых вариантов этого времени. «Зерно лотоса» («росток») символизирует активность творческой мысли современного архитектора, изнутри «взрывающего» вековой канон. Другое суждение автора об этом проекте см. ниже — документ № 94. [71] *Шухов В. Г.* (1853—1939) — инженер-конструктор, автор уникальных пространственных конструкций из металла. Сконструировал перекрытия автобусного гаража, спроектированного Мельниковым. [72] *Витрувий Марк Поллион* (I в. н. э.) — римский архитектор, автор трактата «Десять книг об архитектуре», единственного дошедшего до наших дней труда, обобщающего опыт античного зодчества. *Палладио Андреа* (1508—1580) — итальянский архитектор, оказавший влияние на развитие неоклассических тенденций в мировой архитектуре вплоть до XX в.; автор трактата «Четыре книги об архитектуре». [73] О трансформации зрительного зала этого клуба см. ниже — документы № 73—76, 80. [74] Мельников преподавал во Вхутемасе 1920—1924; ГТК — 1926/27; Вхутеине, ВАСИ и МАИ — 1927 — 1936; в ВИА — 1932—1934; в САДИ — в 1949—1951; МИСИ — в 1951—1958; ВЗИСИ — в 1958—1974.

Творческая концепция

2 [1] Неоконченная рукопись. Представляет собой ответ на какое-то из внутривхутемасовских методологических заданий. Датируется временем активной работы Мельникова во Вхутемасе.

3 [1] Черновая рукопись. Поиски лаконичных формулировок, выражающих концепцию руководителей одного из трех потоков архитектурного факультета Вхутемаса, в полемике с направленностью двух других потоков — «академистов» и «обмасцев» (см. примеч. 1-24). Датируется, как и следующий документ, по черновику письма в адрес руководства факультета, находящемуся на этих же листах и связанному с данными документами общей темой.

4 [1] Черновая рукопись, сохранившаяся в двух вариантах, отличающихся редакцией отдельных формулировок. О датировке см. примеч. 3-1. Оригинал иллюстрируется схематичными рисунками, места которых в тексте отмечены обозначением: [Ил.]. То же относится к документу № 13.

[2] Концепция «Новой академии» соответствует разрабатывавшейся тогда одним из ее руководителей, И. Голосовым, теории «архитектурных орга-

низмов». [3] «Наказ», как явствует из его начала, должен был состоять из двух частей, характеризующих «архитектурные построения» и «архитектурные исследования». Текст обрывается в самом начале второй из заявленных тем.

5 [1] Рукопись (машинопись авторизованная), имеется в двух близких вариантах. Осенью 1924 г. Мельникову предложили выдвинуть свою кандидатуру на заведование кафедрой металлообрабатывающего факультета (метфак) Вхутемаса (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед хр. 116, л. 5). Документы № 5 и 6, а также имеющаяся в архиве Мельниковых программа занятий для всех курсов этого факультета по специальности «художественное конструирование» были составлены по этому случаю. Вероятно, планы Мельникова изменились в связи с заказом ему проекта павильона для Парижской выставки и последовавшей командировкой в Париж. [2] «Добавление» имеется только во втором варианте текста программы. Программа дополняется таблицей предусмотренных в связи с ней учебных заданий для III—IV курсов метфака.

6 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Программа интересна своей специализированной направленностью. В этом отношении она сходна с программой рисунка для архитектурного факультета (архфак), которую предложил и проводил А. А. Веснип.

7 [1] Из журнала «Le Bulletin de la vie artistique», 1925, № 11, p. 231—233. Пер. с франц. В том же журнале даны биографические сведения о Мельникове, иллюстрации его построек, а также ряд отзывов о Павильоне СССР. Суждения Мельникова о парижском павильоне см. также в документах № 1, 48, 49 и 65. Данный текст тесно к ним примыкает, но одновременно имеет более широкую тему и помещен поэтому в раздел «Творческая концепция».

8 [1] Из книги: *Tatlin V.* Moderna Museet. Stockholm, 1968, p. 63. Пер. с англ. Подлинник на датском языке в журнале «Akademisk Tidskrift», København, 1926, N 10, p. 134—135. [2] О Татлине см. примеч. 1-68. Две выполненные им модели имели высоту 4—5 м. Однако И. Г. Эренбург в своих публикациях на Западе называл высоту первой из моделей в 20 и 25 м. [3] Мельников придавал архитектуре выставок особое значение, считая, что она должна быть подчеркнуто выразительной и что, с другой стороны, выставки особенно успешно могут пропагандировать архитектурные идеи.

9 [1] Неоконченная рукопись (машинопись авторизованная). В 1926/27 учебном году Мельников руководил декоративной мастерской кинотехникума (ГТК). Текст представляет собой набросок плана лекции для учащихся, не имеющих профессиональных представлений об архитектуре, направленной на корректирование «ходячих» представлений о ней. [2] «Братья Перре» — архитектурно-строительная французская фирма (см. примеч. 1-45 и 51-5). [3] Часто встречающийся у Мельникова тезис, харак-

теризующий недостаточность чисто рационалистического («математического») подхода к архитектуре.

10 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Документ, характеризующий в самом сжатом виде обычную для Мельникова концепцию исторического развития архитектуры, мысли о взаимодействиях, казалось бы, далеких друг другу сфер современной культуры и косвенную характеристику динамизма собственных произведений. [2] Мельников имеет в виду массовую низкопробную кинопродукцию, количественно преобладавшую в 10—20-х гг. как на зарубежном, так и на отечественном экране. [3] *Кейтон (Китон) Бестер* (1895—1966) — известный американский киноактер-мим. Пинкертоны — нарицательное обозначение героев бульварной детективной литературы и кинематографии начала XX в., по имени одного из персонажей — сыщика Ната Пинкертона.

11 [1] Напечатано (на рус. яз.) в кн.: *Rob Mallet-Stevens.* Dix années de réalisation en architecture et décoration. (Paris, 1931, p. 4—5) в ряду отзывов шести архитекторов из разных стран, составивших текст монографии, содержащей, кроме того, альбом проектов и построек Малле-Стевенса. *Малле-Стевенс Робер (Роб)* (1886—1945) — французский архитектор, один из ведущих представителей французского функционализма середины 20-х — середины 30-х гг.; его работам присущ оттенок декоративизма. [2] Мельников видел в натуре относительно ранние постройки Малле-Стевенса — Павильон туризма и здание образцового Французского посольства на Выставке декоративных искусств в Париже, а также комплекс казино в курортном городке Сен-Жан-де-Люз, где Мельников с семьей проводил лето 1925 г. и неоднократно встречался с Малле-Стевенсом. Некоторые другие работы Малле-Стевенса экспонировались на «1-й выставке современной архитектуры в Москве» (1927). [3] О последствиях такого предложения сведений нет. В семье Мельниковых имеется экземпляр монографии с дарственной надписью (на французском языке): «Мельникову, с благодарностью за те чувствительные строки, которые он мне посвятил. Это меня особенно трогает, потому что его произведение здесь — это то, чем я больше всего восхищаюсь. Пусть он почувствует вместе с моей благодарностью уверенность в самой большой моей симпатии. Роб Малле-Стевенс».

12 [1] Из материалов: Как реконструировать старую и строить новую Москву. (Анкета МОКХ).— «Коммунальное хозяйство», 1930, № 6, с. 19, 24, 31. Анкета, посвященная путям развития Москвы на ближайшие годы и в более длительной перспективе, охватывала широкий круг вопросов. Приводятся только те ее вопросы, на которые опубликованы ответы Мельникова. МОКХ — то же, что МКХ (см. примеч. 1-32). Об Аснова и сотрудничестве с ней Мельникова см. примеч. 1-28 и 1-66. [2] Мельников предлагал популярную в свое время идею «глубокого ввода» в Москву линий электропоездов сочетать с освобождением центра (в пределах

кольца «А») от обычных видов транспорта, взамен которых использовать другую техническую идею, воплощенную опытно к началу XX в.— движущиеся тротуары. Центр в качестве пешеходной зоны (правда, в меньших, чем у Мельникова, масштабах) — одна из ведущих идей реконструкции старых городов в Европе 1960—1970-х гг. [3] Предлагалось сохранить сложившуюся радиально-кольцевую планировку Москвы, дополняя ее кольцевой же лентой поселений-спутников.

13 [1] Неоконченная рукопись с рисунками (см. примеч. 4-1). Конспекты лекций, составленные для себя Мельниковым. Имеются и другие черновики тех же конспектов, значительно отличающиеся по тексту. О работе Мельникова в ВИА см. примеч. 1-74. В этих и следующих лекциях, как и в ГТК, обращенных к слушателям, которым лишь предстоит получить некий профессиональный круг представлений об архитектуре, Мельников подчеркнуто просто излагает самые основы своего понимания архитектурной деятельности. Он излагает свое понимание активной роли архитектора в решении функциональных задач, показывает формообразующую функцию архитектуры и фиксирует внимание на самом процессе перехода от концепции к композиции (темы трех лекций). Последняя лекция непосредственно переходит в урок композиции, ведущийся графическим языком, и поэтому ее конспект как бы обрывается.

[2] Мельников имеет в виду свой опыт экспертирования Харьковского велосипедного завода. Его экспертиза носила характер встречного проекта-идеи (не сохранился). [3] *Монье Жозеф* — французский садовник, изобретатель железобетона (в 1850-х гг., патент конца 1870-х). [4] В оригинале далее следуют подсчеты периметров квадрата, прямоугольника и круга при их одинаковой площади. [5] Соответствует проектно-строительной практике Мельникова тех лет, который в постройке собственного дома и ряде других объектов стремился внедрить круглые в плане архитектурные объемы, в качестве одного из доводов выдвигая их экономичность. [6] Мельников имеет в виду свой опыт проектирования павильона «Махорка», в котором демонстрировался производственный процесс обработки табака (см. документы № 41—43). О каком «ткацком корпусе» идет речь, выяснить не удалось, но можно полагать, что и этот пример касается личной проектной практики автора. [7] На этом текст рукописи обрывается и переходит в рисунки геометрических тел, в которые поразному врезаны формы иных тел (цилиндр, из которого вырезана с одной стороны призма, и т. д.).

14 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Излагается комплексное понимание Мельниковым архитектуры. Характеристика исторической эволюции архитектуры дана здесь наиболее развернуто и соответствует постоянной концепции Мельникова в этой области. [2] Лекция сопровождалась диапозитивами, что отразилось в характере текста. [3] Имеется в виду собственный дом Мельникова. [4] Очевидно, имеется в виду мавзолей

императора Адриана в Риме (сооружен в середине II в. н. э.), превращенный в средние века в папскую крепость — Замок св. Ангела; неподалеку от него, на другом берегу Тибра, находятся круглые руины сходного по композиции мавзолея Августа. [5] Проект Мельникова. [6] Лионский рынок сооружен в начале XX в. по проекту одного из предшественников «новой архитектуры» — архитектора Т. Гарнье; Мельников должен был видеть это сооружение во время поездки в Лион в 1925 г. [7] Мельников обращает внимание на одну из конструктивных тенденций XX в. — научно обоснованный анализ работы и расчет конструкций, благодаря чему выявляется их оптимальная форма, которая, с той или иной степенью вариантности, может быть воплощена в разных материалах. [8] ИТР — инженерно-технические работники, по терминологии 30-х гг. [9] Колизей — гигантский амфитеатр в Риме, выстроенный при императорах династии Флавиев (в 75—80 гг. н. э.), вмещал примерно 50 тысяч зрителей. [10] Клуб им. Русакова, сооружен по проекту Мельникова. [11] Здесь и далее Мельников высказывает мысль, что увеличение периметра какого-либо геометрического тела путем разработки и увеличения его поверхности (каннелюры, свод и т. д.) зрительно увеличивает обработанную таким образом форму. [12] *Цеппелин Фердинанд* (1838—1917) — немецкий конструктор, именем которого назывались дирижабли предложенного им типа. Большой дирижабль «Граф Цеппелин» демонстрировался в Москве в 1930 г.

15 [1] «Архитектура СССР», 1933, № 5, с. 35. Перепечатано с сокращениями и изменениями, внесенными автором в 1972 г., под заглавием «Проектирование архитектуры» в кн.: Мастера советской архитектуры об архитектуре, т. 2. М., «Искусство», 1975, с. 171—173 (дальше: Мастера, с.). Печатается по тексту журнала. [2] Описанный здесь метод отказа от эскизов не соответствовал творчеству Мельникова: в его архиве сохранилось множество эскизов и рисунков такого рода. Несоответствие теоретического тезиса практике (факт, совершенно не характерный для творчества Мельникова) могло объясняться только какими-то злободневными тактическими причинами (ср. документ № 1-XVI). При подготовке статьи к переизданию 1972 г. Мельников не стал разъяснять существа вопроса, а внес вместо этого изменения в текст. Это было авторской волей, и ее следует иметь в виду. Однако первая публикация известна более широко и часто цитируется. Поэтому составители вернулись к первоначальному тексту. Отрицание роли «композиционных набросков», носившее у Мельникова в рассматриваемую пору чисто тактический характер, позднее переросло в резкое отрицание такой архитектурной графики, которая является своего рода самоцелью, подменой существа архитектуры ее эрзацем.

16 [1] «Архитектура СССР», 1934, № 9, с. 10—11. Напечатано в серии выступлений руководителей новых мастерских Моссовета, посвященных

итогам года работы в новых организационных условиях. [2] *Лебедев В. М., Курочкин В. И., Сенатов Г. Ф.* (1885—1967), *Транквилицкий Н. И.* (1902—1968), *Хохряков Н. А.* (1903—1976) — архитекторы, сотрудники архитектурной мастерской Моссовета № 7.

17 [1] «Архитектура СССР», 1934, № 4, с. 37. Перепечатано в кн.: Мастера, с. 173—174.

18 [1] Рукопись (машинопись авторизованная); заглавие дано составителями по содержанию. Статья по самой актуальной для своего времени теме, явно предназначенная для печати, но не опубликованная.

19 [1] «Архитектурная газета», 1935, 18 июня, № 34. Речь идет о поиске объективных критериев оценки архитектурных проектов.

20 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Краткое изложение части этого выступления печаталось в заметке: Отчеты руководителей мастерских. — «Архитектурная газета», 1935, 8 сентября, № 50. (См. примеч. 34-2.)

21 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). [2] См. документ № 1-XIII и примеч. 1-39. [3] Интересно это указание Мельникова на объективное сходство понимания задач архитектуры у него и его творческого противника из среды конструктивистов — А. А. Веснина.

22 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Предположительно — текст для выступления на I съезде Союза архитекторов, которое не состоялось. [2] *Д'Эспюи Г.* (конец XVIII в.) и *Канина Л.* (середина XIX в.) — авторы увражей по античной архитектуре, долго сохранявших значение источников знакомства с этой архитектурой для архитекторов многих стран. *Пиранези Джованни Батиста* (1720—1778) — итальянский архитектор, археолог и гравер, автор многочисленных «архитектурных фантазий», сильно повлиявший на возрождение интереса к античной архитектуре в XVIII и XIX вв. [3] *Виньола (Бароцци) Джакомо да* (1507—1573) — итальянский архитектор, представитель позднего Возрождения, автор известного трактата «Правило пяти ордеров архитектуры». [4] Ответ на критику в «Архитектурной газете» (1936, 12 января, № 3). [5] См. документ № 106 и примеч. к нему.

23 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Первый вариант «Творческого кредо», подготовленного Мельниковым от имени мастерской № 7 (ср. опубликованный вариант: документ № 24). [2] См. примеч. 108-1. [3] Текст был иллюстрирован изображениями упоминаемых в нем произведений архитектуры.

24 [1] Из книги: Работы архитектурных мастерских, кн. 2. М., 1936. Мастерская № 7, с. 3—4. Окончательный вариант «кредо» мастерской № 7, значительно сокращенный и видоизмененный в сравнении с предыдущим. Редколлегия сборника «Работы архитектурных мастерских» снабдила публикацию этого варианта «кредо» своим примечанием о неприемлемой направленности творчества Мельникова и выражением надеж-

ды на его творческую перестройку. Сам документ повторно опубликован в кн.: Мастера, с. 174—175, с некоторыми сокращениями.

25 [1] Черновая рукопись, на полях графический набросок наклонных домов и тента между ними. [2] Безгранично свободная, оптимистичная по настроению архитектурная утопия, намеченная здесь, несомненно связана с ожиданием послевоенного подъема архитектуры, возникшим как результат решающего перелома в ходе Великой Отечественной войны.

26 [1] Черновая рукопись. Первоначальный замысел какой-то теоретической работы. Развивает тему, заложенную в предыдущем документе, но трактует иные ее стороны. Датировка предположительная, по содержанию. [2] Этот раздел переводит утопию в еще более глобальный масштаб, завершается он наброском земного шара с надписью: «Пневматические дороги. Магнитные линии. 1) Меридианы. 2) Широты с постоянной температурой».

27 [1] Рукопись — авторская копия отосланного письма. Имеется также копия частного письма Мельникова Алабяну по тому же вопросу и официальный ответ Алабяна. *Алабян К. С.* (1897—1959) — архитектор, председатель Вопра, с 1932 г.— отв. секретарь Союза архитекторов СССР, вице-президент (позднее президент) ВАА, редактор журнала «Архитектура СССР».

28 [1] Рукопись (машинопись). *Симонов Г. А.* (1893—1974) — архитектор, занимал руководящие посты в области архитектуры, позднее профессор МАрхИ. Следствием этого письма было возвращение Мельникова к преподавательской деятельности (в САДИ).

29 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). [2] *Страментов А. Е.* (1902—1964) — инженер, крупный специалист в области городского благоустройства и дорожного строительства, профессор МИСИ.

30 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Отрывок из рукописных «Попутных мыслей», возникших у Мельникова в дополнение к его официальному оппонентскому отзыву на диссертацию о конструктивных особенностях современной архитектурной керамики.

31 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Письмо отослано адресату. [2] Поводом для письма стала статья Вольфа фон Экардта «Американская архитектура на новом этапе» («Америка», 1964, № 90, с. 16—31), в которой, в частности, анализируются «источники новых веяний» и предшественниками современной архитектуры США названы Ф.-Л. Райт, Ш. Ле Корбюзье, Э. Мендельсон, О. Нимейер и ряд инженеров. [3] Среди иллюстраций статьи — здание крытой спортивной арены в Роли (США, 1953), спроектированной архитектором М. Новицким. Конструктивно-композиционная идея этого сооружения, состоящая в пересечении, наподобие козел, двух больших арок, связанных поверху висячим перекрытием, получила затем широкое распространение в мировой архитектуре. Мельников справедливо полагал, что впервые такая идея была выдвинута

его проектом гаражей над парижскими мостами (1925). [4] *Сааринен Ээро* (1910—1961) — американский архитектор. Построенные им здания аэровокзалов в Нью-Йорке и Вашингтоне (проекты 1958 г.) представляют собой дальнейшее развитие конструктивно-пространственных форм, впервые осуществленных в арене в Роли. Ср. этот документ с документом № 120.

32 [1] Машинописная копия стенограммы выступления на вечере, посвященном 75-летию К. С. Мельникова в ЦДА. На вечере выступали М. В. Алпатов, В. Ф. Кринский (см. документы № 116, 117), И. Г. Эренбург, С. О. Хан-Магомедов, Л. А. Жадова и другие.

33 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Текст речи для предполагавшегося вечера в связи с 50-летием Великой Октябрьской социалистической революции в ЦДА. Говоря об архитектуре «советской и моей», Мельников имеет в виду часто повторяющуюся мысль о хронологической и смысловой связи его архитектурной деятельности с революцией. [2] *Вознесенский А. А.* (р. 1933), *Евтушенко Е. А.* (р. 1933) — советские поэты, творчеством которых Мельников интересовался в последние годы жизни. С Евтушенко он был лично знаком. [3] Такую надпись сделал Мельников на своем фотографическом портрете в ряду портретов с автографами, собранными Союзом архитекторов в 1934 г. [4] В итоговой, хронологически и по смыслу, оценке Мельников перечисляет ценимых им деятелей советской архитектуры ее раннего периода, ставит себя самого в их ряд. Из Голосовых здесь имеется в виду Илья Александрович, из Весниных — Александр Александрович. *Никольский А. С.* (1884—1953) — архитектор, глава «ленинградской группы конструктивистов», член ОСА, близкий, однако, рядом черт своего творчества с установками Аснова. Никольский высоко ценил творчество Мельникова — например, предлагал его кандидатуру в состав международного жюри по проектам памятника Колумбу. В оценках Мельниковым своих современников суммируются как творческие, так, разумеется, и личные мотивы.

34 [1] Собраны составителями из разных, главным образом рукописных, источников (архив семьи). [2] См.: Мастера, с. 162. Вариант той же мысли в иной редакции в документе № 20. [3] Отрывок имеет дату: 20 декабря 1968. [4] Серия афористических тезисов, записанных для себя Мельниковым в процессе работы над автобиографической рукописью. Имеет дату: 23 марта 1955 г. Купюры сделаны за счет повторов. [5] Многоточия в рукописи — в черновом, не сформулированном окончательно отрывке. [6] Дата: 13 мая 1960 г. [7] О «полемике» с Райтом см. примеч. 1-46. Одновременно это и последующее высказывания относятся к числу очень многих высказываний Мельникова конца 50-х — 60-х гг., когда в противовес возобладавшим тогда в советской архитектуре рационально-утилитаристским взглядам и увлечениям (именно под этим, в конечном счете, углом зрения) опытом зарубежной архитектуры — он полемически обо-

стренно подчеркивал значение не только «внешних» факторов, а ценность художественного, духовного, собственно архитектурного в архитектуре и деятельности архитектора. Отрывки, вероятно, одновременны; второй из них датирован: 18 мая 1963 г. [8] Дата: 31 августа 1952 г.

Творческая практика

35 [1] Рукопись, сопровождается рисунком двух триумфальных ворот; второй отрывок каллиграфически написан «по-леонардовски» — справа налево. Видимо, это только начало намеченной темы, так как имеет цифру «1».

36 [1] Черновая рукопись на одних листах с документом № 2. Задание сопровождается аксонометрическим наброском 9 цилиндрических тел, скомпонованных в соответствии с данными условиями. Там же имеется неоконченный набросок аналогичного задания для 9 квадратных в плане призм и соответствующий графический набросок. [2] На этом рукопись обрывается.

37 [1] Рукопись (машинопись).

38 [1] Черновая рукопись. [2] Интересно, что уже в своем раннем проекте на практическую тему массового строительства Мельников предусматривает самую передовую технологию строительства — сборность элементов заводского изготовления без применения наружных лесов. [3] В данном контексте имеется в виду жизнь коммуной. К 1923 г. в Москве функционировало большое число рабочих коммун, живших в старом, не приспособленном для этой цели жилье. Проект Мельникова предусматривал развитой комплекс общественного обслуживания для всего квартала и разные виды жилья для рабочих разного семейного положения — в том числе дома-коммуны. Это был один из самых первых проектов домов-коммун. [4] В пункте «в», в отличие от пунктов «а» и «б», имевших негативный характер, логически должен был бы подразумеваться позитивный взгляд Мельникова по теме «Национальный климат», но рукопись осталась неоконченной.

39 [1] Из статьи: *Иваницкий А. П.* Конкурс проектов показательных домов для рабочих квартир в городе Москве. — «Архитектура», 1923, № 3—5, с. 44. Отзыв Иваницкого об этом же объекте, данный им в качестве эксперта по конкурсу, цитируется в документе № 1. Об Иваницком см. примеч. 1-29. Конкурс проходил с 5 ноября 1922 по 20 января 1923 г., было подано 55 проектов. Мельников, как и другие 7 премированных авторов, получил заказ на проект для второго тура конкурса, итоги которого не подводились.

40 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Текст пояснительной записки, несколько отредактированный в 60-х гг. Конкурс проходил с 5 ноября 1922 по 5 февраля 1923 г., было подано 47 проектов.

41 [1] Рукопись (машинопись). Судя по дате, текст написан после постройки павильона и представляет собой своего рода итоговый авторский анализ постройки. Дата правильна, так как черновик этого текста написан среди учебных текстов осени 1923 г. Поэтому возможно, что данный анализ использовался в занятиях со студентами. [2] Примерно соответствует 272 м^2 и 1455—1940 м^3. [3] Перечисленные в пунктах I—III размеры соответствуют примерно: 272 м^2; 8,52 м; 213 м; 908 м^2 и 19,17 м.

42 [1] Рукопись (машинопись). Напечатано в кн.: Мастера, с. 162—163.

43 [1] Из статьи: *Г*[*инзбург М. Я.*]. Выставка и архитектура.— «Красная нива», 1923, № 38, с. 19. О Гинзбурге см. примеч. 1-25; об «американизме» Мельникова см. примеч. 62-2 и 121-1.

44 [1] ЦГАНХ, ф. 480, оп. 1, ед. хр. 135, л. 45. Машинописная копия. Из отчета руководящей тройки Главвыставкома об организации, строительстве и архитектуре ВСХВ.

45 [1] Воспоминания Мельникова, опубликованные в кн.: *Котырев А. Н.* Мавзолей В. И. Ленина. Проектирование и строительство. М., «Советский художник», 1971, с. 62—63. [2] В семье Мельникова хранится документ на бланке Управления делами Моссовета от 22 февраля 1924 г. (№ 1241): «Препровождая при этом программу открытого Конкурса на составление проекта и шаблона бронзовых частей стеклянного саркофага, облекающего гроб с телом В. И. Ленина, прошу дать к указанному сроку Ваш проект по адресу: Театральный проезд, д. 3, 2-й подъезд, 4-й этаж, комната 10». Документ подписан И. В. Цивцивадзе (в 20-х гг. зам. заведующего, а затем заведующий МКХ, председатель подкомиссии по постройке Мавзолея Ленина). Конкурсные проекты были заказаны архитекторам Э. И. Норверту, С. Е. Чернышову и К. С. Мельникову. Срок конкурса — 29 февраля 1924 г. Премию и право осуществлять саркофаг по конкурсу получил Мельников. 14 марта 1924 г. Комиссия ЦИК СССР по увековечению памяти В. И. Ленина, по докладу Л. Б. Красина, постановила, в частности: «...утвердить представленный Мельниковым проект стеклянного саркофага без дуги и цепей, применив для внешней рамы и арматуры бронзу» (Отчет Комиссии ЦИК СССР по увековечению памяти В. И. Ульянова (Ленина). М., 1925, с. 36). Местонахождение этого первоначального конкурсного проекта неизвестно. [3] Работы по проектированию, а затем и выполнению саркофага возобновились летом 1924 г. 9 июня Мельникову предложили разработать несколько вариантов своего проекта, первый из них он представил 11 июня, а всего до 2 июля сделал 9 вариантов, когда «проект № 5» был утвержден правительственной комиссией. Этот проект должен был осуществиться в десятидневный срок (5—14 июля 1924 г.), что и было выполнено. Согласно сохранившейся ведомости, в техническом проектировании Мельникову помогали (в последовательности включения в работу): инженер-механик С. Э. Арцишевский, техник-конструктор М. С. Шнекенберг, техник-строитель

В. А. Буслаев, брат архитектора Н. С. Мельников, архитекторы И. М. Антипов и А. Л. Пастернак, инженер-механик И. Н. Назаров. О Л. Б. Красине и сотрудничестве с ним Мельникова см. примеч. 1-42. [4] Мосдрев — название государственного деревообделочного треста в Москве в 20-х гг. [5] Удостоверение, выданное ЦИК СССР о выполнении саркофага для тела В. И. Ленина по проекту Мельникова, приводится в иллюстрациях данной книги. Другое удостоверение (№ 234 от 12 сентября 1924 г.) разрешало публикацию чертежей саркофага (оба хранятся в семье Мельниковых). В соответствии с последним документом проект саркофага демонстрировался в экспозиции советской архитектуры в здании Гран-Пале на Международной выставке декоративных искусств 1925 г. в Париже. Саркофаг, спроектированный Мельниковым, простоял в Мавзолее В. И. Ленина до его эвакуации в начале Великой Отечественной войны. Фотография саркофага в Мавзолее приводится в указанной книге А. Н. Котырева (с. 145). В 1945 г., при новом оформлении интерьера Мавзолея, он был заменен саркофагом, выполненным по проекту архитектора А. В. Щусева и скульптора Б. И. Яковлева. В 1973 г. его заменил саркофаг, спроектированный Н. В. Томским.

46 [1] Рукопись (машинопись). Напечатано в кн.: Мастера, с. 163, без заключительной фразы, относящейся к чертежу фасада. Об этом конкурсе см. примеч. 1-31.

47 [1] Рукопись Сидорова. *Сидоров А. А.* (1891—1978) — искусствовед, член-корреспондент АН СССР. Всегда интересовался творчеством Мельникова (см. документ № 108); данный отзыв — заявление Сидорова в квалификационную комиссию КУБУ (Комиссия улучшения быта ученых).

48 [1] ЦГАОР, ф. 5283, оп. 11, ед. хр. 5, л. 92. Машинописная копия. [2] Первоначальным заданием размещение ряда интерьеров-экспонатов предусматривалось в отдельных залах самого павильона. [3] В 1927 г. Мельников охарактеризовал ряд своих произведений в справке для каталога выставки «Окно в СССР». О Парижском павильоне сказано, в частности: «Союз республик выражен конструкцией перекрытия, состоящего из элементов, взаимно опирающихся друг на друга» (ЦГАОР, ф. 5283, оп. 11, ед. хр. 28, с. 133). [4] План главной лестницы по первоначальному проекту несколько отличался от окончательного. (А) и (Б) — пункты, обозначенные на чертеже проекта.

49 [1] Из газеты «Le dernier nouvelles», 1925, 26 Juin. Пер. с франц. Этот документ и ряд последующих цитируются по подборке отзывов французской прессы о Павильоне СССР, составленной Л. А. Жадовой к 75-летию Мельникова (в дальнейшем будут ссылки на это примечание). Ср. документ № 7.

50 [1] Из заметки: Премирование проекта Павильона СССР на Парижской выставке.— «Вечерняя Москва», 1924, 30 декабря, № 298. [2] Из заметки:

Выступление СССР на Парижской выставке.— «Экономическая жизнь», 1924, 30 декабря, № 370.

51 [1] ЦГАЛИ, ф. 237, оп. 2, ед. хр. 22, л. 46—46 об., 19; ф. 941, оп. 15, ед. хр. 15, л. 1—3, 50 об. Машинописные копии. *Коган П. С.* (1872—1932) — литературовед, президент ГАХН, председатель Выставочного комитета Отдела СССР на Международной выставке декоративных искусств. [2] *Бонье Леон* — архитектор, член Комитета Международной Парижской выставки 1925 г., руководитель всех архитектурно-строительных работ на ней. [3] Имеются в виду соседние с Павильоном СССР павильоны Италии и Великобритании. По поводу «восточного колорита» см. примеч. 62-2. [4] В машинописном тексте ошибочно «Перро». Имеется в виду известная архитектурно-строительная фирма «Братья Перре» (см. примеч. 1-45). О знакомстве с главой фирмы О. Перре Мельников упоминает в документе № 1-XV.

52 [1] Из статьи: Родченко в Париже (из писем домой).— «Новый Леф», 1927, № 2, с. 11, 12, 15. Родченко был введен в состав Выставочного комитета, направлен в Париж для осуществления интерьера «Рабочего клуба» и оформления советской экспозиции в натуре. При публикации в журнале фамилии упоминавшихся художников заменены начальными буквами. О Родченко см. примеч. 1-36. [2] В Париже советские специалисты привлекали к сотрудничеству членов русской художественной колонии. [3] *Де Монзи А.*— министр культуры Франции в правительстве Э. Эррио.

53 [1] Из статьи: *Лукомский Г. К.* Современные течения в архитектуре. (По выставке декоративных искусств).— «Парижский вестник», 1925, 6 мая. Статья написана в те дни, когда Советский павильон был уже отстроен, но еще не открыт. *Лукомский Г. К.* (1884—1952) — архитектор, художник, историк архитектуры и искусства, член общества «Мир искусства», после революции жил во Франции; по своим профессиональным взглядам последовательный традиционалист и «классик»; данная статья — попытка понять и принять новое движение в архитектуре как объективно отражающее историческую ситуацию. Бóльшая часть русской эмиграции крайне враждебно встретила выступление СССР на Парижской выставке. Газета «Парижский вестник», напротив, выражала лояльные в отношении Советской России взгляды (в ней же публиковались материалы советских авторов, например многие написанные тогда в Париже стихи Маяковского). [2] Гофман (см. о нем примеч. 1-69) на Парижской выставке был автором павильона Австрии. В цитируемой статье Лукомский называет Гофмана лучшим в мире современным архитектором.

54 [1] Из книги: СССР и Парижская выставка 1925 года. Мнения ответственных политических деятелей. М., «Связь», 1925, с. 6. О Красине см. примеч. 1-42.

55 [1] Из статьи: *Eugène Maurice.* Le «Palaces Bourgeois» et la «Maison des

Soviets».— «Clarté», 1925, 1 Avril, N 73. Пер. с франц. Журнал социалистического направления, под редакцией А. Барбюса. Русские переводы этого и двух следующих текстов частично публиковались в журнале «Творчество», 1967, № 10, с. 8. [2] Отрывок из газеты «L'Humanité», 1925, 21 Juin. Пер. с франц. См. примеч. 49-1. [3] Из газеты «Vie Ouvrier», 1925, 12 Juin. Пер. с франц. См. примеч. 49-1. [4] Нижний этаж павильона представлял собой сложной формы единое «перетекающее» пространство, в верхнем было два выставочных зала и служебное помещение.

56 [1] Отрывок из статьи: *Bloc André, Brocard Rene.* L'Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Le pavillon original des Soviets.— «La science et la Vie», 1925, N 95, p. 405—407. Пер. с франц. *Блок Андре* (1896—1968) — французский скульптор, теоретик архитектуры и искусства; занимался архитектурным проектированием; основатель и издатель журнала «L'architecture d'aujourd'hui» («Сегодняшняя архитектура»), выходящего с 1930 г. по настоящее время.

57 [1] Из статьи: *George Waldemar.* Les sections étrangès.— «L'amour de l'art», 1925, N 8, p. 281. Пер. с франц. *Жорж Вальдемар* (1893—1970) — французский искусствовед, писавший о современном искусстве и архитектуре; ряд работ посвящен русскому искусству и его мастерам.

58 [1] Из статьи: Les commentaires de M. [Albert] Gleizes.— «Le Bulletin de la Vie Artistique», 1925, N 1, p. 235—237. Пер. с франц. *Глез Альбер* (1881—1953) — французский художник и теоретик искусства, участник живописных выставок в России; его книга (написанная совместно с Ж. Метценже) «О кубизме» в 1913 г. дважды издана на русском языке. [2] Глез саркастически именует «барачным лагерем» городок пышных временных выставочных сооружений по обоим берегам Сены. В здании Большого дворца (сохраняющемся от Всемирной выставки 1900 г.) на выставке 1925 г. экспонировались как многочисленные архитектурные проекты, так и специально оформленные «программные» интерьеры различного назначения.

59 [1] Из жýрала «Werk», 1965, N 1. Пер. с нем. См. примеч. 49-1. *Ван де Вельде Анри* (1867—1957) — архитектор, дизайнер, теоретик, один из создателей стиля модерн и предшественник «новой архитектуры». Родился в Бельгии, но работал главным образом в Германии и Швейцарии.

60 [1] Из статьи: *Bourgeois V.* Salut au constructivisme.— «Zodiac», 1957, N 1. Пер. с франц. См. примеч. 49-1. *Буржуа Виктор* (1897—1962) — бельгийский архитектор, представитель функционализма, директор технических работ на Парижской выставке 1925 г.

61 [1] Из статьи: *Эренбург И.* Всемирная выставка.— «Огонек», 1925, № 30, с. 13—14, ил. *Эренбург И. Г.* (1891—1967) — писатель, публицист. [2] Имеются в виду строчки в стихотворении В. Маяковского «Город» из цикла «Париж» (1925). [3] Эренбург приравнивает прокламированный Парижской выставкой «новый стиль» («ар деко», «стиль 1925») к стилю начала

1900-х гг., носящему в разных странах названия «модерн», «ар нуво», «югендштиль», «сецессионштиль», «стиль 1900» и др. «Сецессион» — название творческого объединения в Вене, пропагандировавшего этот стиль. [4] Советская печать в числе лучших сооружений выставки отмечала павильоны туризма (Р. Малле-Стевенс), журнала «Эспри нуво» (Ле Корбюзье), выставочный театр (О. Перре), вход со стороны площади Согласия (П. Пату), электрическую декорацию фонтанов (Р. Лалик). [5] Использованная для характеристики советского искусства, показанного на выставке, метафора «сон о гараже» совершенно случайно материализовалась в спроектированных Мельниковым тогда же гаражах для Парижа (см. документы № 1 и 70). [6] Корбюзье-Сонье — один из псевдонимов Ле Корбюзье. *Леже Фернан* (1881—1955; французский художник), *Мак-Орлан Пьер* (1882—1970; французский поэт) — друзья Советского Союза. [7] Такой называет Эренбург стоимость павильона Италии. Эта сумма была примерно в 30 раз выше стоимости Советского павильона.

62 [1] Из статьи: *Терновец Б.* Отдел СССР на Международной выставке декоративных искусств в Париже. — «Искусство трудящимся», 1925, № 46, с. 5—6. *Терновец Б. Н.* (1884—1941) — советский искусствовед и художественный деятель, в молодые годы — скульптор; один из организаторов советской экспозиции на выставке в Париже. [2] В 1925 г. искусствоведение еще не имело критериев для определения новых черт советской архитектуры, отсюда попытки приспособить к ней некие неопределенные (и неверные!) термины: «американизм», «тенденции Корбюзье», «восточный колорит» и пр. [3] *Экстер А. А.* (1884—1949) — русская художница, с 1924 г. жила во Франции. *Барт В. С.* (1887—1954) — русский художник, до 1925 г. работал во Франции, затем в СССР. О «кэнконсах» см. примеч. 1-42, «бутики» *(франц.)* — лавочки. [4] Примечательна оценка Торгсектора СССР на фоне бесчисленных торговых сооружений (в том числе многих главных павильонов, принадлежавших крупнейшим магазинам) выставки.

63 [1] Из статьи: *Проф. В. К.* Архитектура на парижской художественно-промышленной выставке 1925 года.— «Строительная промышленность», 1925, № 9, с. 642. Подпись статьи — псевдоним, использовавшийся архитектором Карповичем. *Карпович В. С.* (1872—1937) — архитектор-художник, часто выступал в профессиональной архитектурной печати.

64 [1] Из статьи: *Тугендхольд Я. А.* Стиль 1925 года (Международная выставка в Париже).— «Печать и революция», 1925, кн. 7, с. 42. *Тугендхольд Я. А.* (1882—1928) — искусствовед, автор работ по русскому и зарубежному искусству XX в. [2] Имеется в виду известный тезис Ле Корбюзье: «Дом — машина для жилья».

65 [1] Из заметки: *Вал. С.* Урок западноевропейским архитекторам. Павильон СССР на Парижской выставке. — «Вечерняя Москва», 1925, 28 октября,

№ 247. С докладом об архитектуре Парижской выставки Мельников выступал в ГАХН и на заседании Аснова. Текст доклада не разыскан.

66 [1] Из статьи: *Лухманов Н.* Праздник советской архитектуры.— «Наша газета», 1926, 14 мая, № 109. *Лухманов Н.*— советский публицист, писал главным образом по вопросам культуры, неоднократно выступал пропагандистом творчества Мельникова (см. документы № 80, 87 и вступительную статью). [2] Попытка образной интерпретации форм павильона, в частности — перекрытия над лестницей, близкая авторскому замыслу (см. примеч. 48-3 и документ № 53). [3] Восстановленное здание служило профсоюзным клубом, утрачено во время второй мировой войны. Занимало часть участка, на котором ныне расположено здание ЦК Французской компартии.

67 [1] Из книги: *El Lissitzky.* Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion. Wien, 1930, s. 13—14, ill. Пер. с нем. О Лисицком см. примеч. 1-66.

68 [1] ЦГАОР, ф. 5283, оп. 6, ед. хр. 749, л. 4, 11, 14, 15. Машинопись на бланке, машинописные копии. Из отчетов уполномоченной ВОКС в Греции. [2] «Информационный бюллетень ВОКС», 1927, № 11/12, с. 8.

69 [1] Из заметки: Пятиэтажный гараж для автобусов в Москве.— «Вечерняя Москва», 1926, 15 февраля, № 37. Приводится рисунок — перспектива первого варианта проекта (по другим источникам неизвестная). [2] Из заметки: Гаражная система архитектора Мельникова. Испытания проекта гаражей. — «Наша газета», 1926, 18 мая, № 118. [3] Из заметки: Какой гараж строить. Как испытывались проекты гаражей. — «Вечерняя Москва», 1926, 17 мая, № 111.

70 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Короткие отрывки опубликованы в кн.: Мастера, с. 163. [2] Обе постройки относятся к середине 30-х гг.

71 [1] Рукопись (машинопись). Патентная заявка на планировку гаража в соответствии с «прямоточной системой» расстановки и движения в нем автомашин. Идея родилась в результате долгого опыта Мельникова в области пилообразной блокировки объемов и присущего ему интереса к диагональным осям. В патенте было отказано.

72 [1] Рукопись (машинопись авторизованная), копия письма Строительному отделу МКХ. [2] Постройки Мельникова всегда были продуманно решены в материале и цвете (это неоднократно отмечалось архитектурной критикой).

73 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). С незначительными сокращениями опубликовано в кн.: Мастера, с. 164—166.

74 [1] Черновая рукопись. Возможно, план выступления на каком-то общественном собрании представителей заказчика — Союза коммунальников. [2] Имеется в виду задание, данное Союзом коммунальников на проектирование клубов (текст его целиком приводится в кн.: *Лухманов Н.* Ар-

хитектура клуба. М., Теакинопечать, 1930). [3] Последний абзац — приписка на полях рукописи — содержит прямое обращение к «заказчику».

75 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Пояснительная записка к проектам клубов им. Русакова и Зуева. Частично опубликовано в кн.: Мастера, с. 164. [2] Этот и ряд других фрагментов данного текста целиком включены в книгу Н. Лухманова «Архитектура клуба» — Лухманов цитировал Мельникова. [3] Купирован раздел об «экономике от новой формы».

76 [1] Из статьи: *Карра А., Смирнов В.* Новые клубы Москвы.— «Строительство Москвы», 1929, № 10, с. 21—27. *Карра А. Я.* (1904—1944) — архитектор, активный член Аснова, часто выступал в архитектурной печати. *Смирнов В. В.*— инженер, соавтор Карра по ряду статей, в том числе и о творчестве Мельникова.

77 [1] Рукопись. Датируется по содержанию. Имеется также пояснительная записка от 11 ноября 1927 г. ко всему проекту.

78 [1] Рукопись (машинопись) на бланке, с подписями. Упоминаемое блюдо со словами по бортику: «Рабочий класс ценит преданных ему специалистов» — хранится в семье Мельниковых.

79 [1] Рукопись. Датируется по содержанию.

80 [1] Из книги: *Лухманов Н.* Архитектура клуба, с. 3, 17—18, 33—35, 49, 51—55, 70, 77. О Лухманове см. примеч. 66-1. Книга представляет собой изложение и пропаганду концепции клубной архитектуры Мельникова — системы трансформирующихся залов, которая функционально, композиционно и экономически должна отличать рабочий клуб от уменьшенного театра или соединения такого же театра с корпусом специальных клубных помещений. Лухманов подробно характеризует все семь проектов клубов, выполненных Мельниковым, сравнивает их с имевшейся одновременной практикой по стране, внимательно прослеживает изменения всех проектов при строительстве, указывает их неоправданность. В результате таких изменений все проекты были ухудшены и выстроенные клубы превращены в те же неполноценные «театры». Лухманов отстаивает концепцию архитектуры клуба Мельникова. В книге использованы тексты заданий, данных профсоюзом коммунальников при проектировании клубов Мельникову и Голосову, и тексты пояснительных записок самого Мельникова (см. примеч. 75-2). В заголовках разделов книги (здесь в большинстве случаев опущенных) автор ищет образную характеристику отдельных клубов Мельникова: «Рупор на Стромынке» (клуб им. Русакова), «Звезда химиков» (клуб в Дулеве), «В трех плоскостях» (клуб фабрики им. Фрунзе), «Клетка попугая» (полемическое опровержение такой характеристики, данной журналисткой Э. Савельевой клубу фабрики «Буревестник»), «Цилиндры на Лесной» (проект клуба им. Зуева), «Живые стены» (идея трансформации клубных интерьеров).

81 [1] Рукопись (машинопись).

82 [1] Из статьи-интервью: В мастерской К. С. Мельникова.— «Рабис», 1929, № 46, с. 8.

83 [1] Собрание рукописных записей и машинописных копий в переплетенных альбомах. Записи посетителей дома Мельникова имеются в огромном количестве. Здесь приводятся немногие, относящиеся к начальному периоду существования дома, когда дом посещался многочисленными официальными экскурсиями, строителями, деятелями культуры, советскими, партийными и общественными деятелями из разных концов страны; в числе посетителей были А. С. Бубнов, А. С. Киселев, В. И. Межлаук, У. Юсупов, И. В. Цивцивадзе и другие советские деятели. [2] *Воеводин П. И.* (1884—1964) — советский партийный и государственный деятель, с 1924 г. — на литературно-издательской работе. [3] *Кобозев П. А.* (1878—1941) — инженер, активный участник революционного движения, после революции — на руководящей советской работе. [4] *Милютин Н. А.* (1889—1942) — нарком финансов РСФСР (1924—1929), зам. наркома просвещения (1930—1934), теоретик архитектуры и градостроительства, редактор журнала «Советская архитектура» (1931—1933), автор книги «Соцгород». [5] *Грабарь И. Э.* (1871—1960) — художник, историк искусства, академик АН СССР.

84 [1] Рукопись (машинопись). Патентная заявка по результатам проектирования и строительства собственного дома. Конструктивные особенности дома были подробно обсуждены в печати. Патент не выдан, так как принципиальная новизна предложения, как и при других заявках Мельникова, не была уловлена.

85 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). С незначительными вариациями опубликовано в кн.: Мастера, с. 106—107.

86 [1] Из книги: Concours pour l'erection d'phare à de Christophe Colomb. Washington, 1931, p. 99. Пер. с франц. В издании опубликованы с краткими аннотациями проекты Н. А. Ладовского, Н. Е. Лансере, Г. Т. Крутикова (с коллективом), В. В. Тарасова и других. Проект Мельникова выделен, и к нему приложена публикуемая здесь характеристика, отражающая мнение устроителей конкурса об участии всех советских архитекторов. [2] Жюри отметило большим числом премий (только первых было 12) проекты традиционного монументального стиля. Окончательное решение откладывалось до второго тура — заказного, на который Мельников не получил приглашения. Об этом конкурсе см. документ № 1-XXII и примеч. 1-58.

87 [1] Из статьи: *Лухманов Н.* Масштабы Египта. (К открытию Парка культуры и отдыха).— «Жизнь искусства», 1929, № 26, с. 6, ил.

88 [1] «Строительство Москвы», 1930, № 3, с. 20—25. Три отрывка перепечатаны в кн.: Мастера, с. 167, 168. Пояснительная записка к заказному конкурсному проекту. [2] «З. Г.» — Зеленый город.

89 [1] Из статьи: Там, где будет гараж. Архитектор К. С. Мельников о своем гараже. — Газ. «Зеленый город», 1930, № 5.

90 [1] Из статьи: *Минкус М. А., Шасс Ю. Е.* Проектирование Краснознаменной военной академии РККА им. М. В. Фрунзе. — «Советская архитектура», 1933, № 5, с. 36, 38. *Минкус М. А.* (1905—1963), *Шасс Ю. Е.* (1901—1965) — архитекторы.

91 [1] Из статьи-интервью: В мастерской К. С. Мельникова. — «Рабис», 1929, № 46, с. 8. Мельниковым реконструировался зрительный зал театра и другие интерьеры. Фасад в это же время реконструирован В. А. и Г. А. Стенбергами.

92 [1] Рукопись (машинопись). С некоторыми сокращениями опубликовано в кн.: Мастера, с. 168—169. Пояснительная записка к заказному конкурсному проекту. В конкурсе участвовали В. А. Щуко, Б. Таут, Н. А. Ладовский и другие.

93 [1] Рукопись (машинопись). Пояснительная записка к заказному конкурсному проекту. По условиям конкурса, участники работали над проектом не одного, а разных объектов. Проектировщики, кроме Мельникова, были объединены в бригады: реконструкцию Серпуховской площади разрабатывала бригада САСС; Трубной — бригада АРУ; Заставы Ильича — бригада Вопра — Аснова; Крестьянской заставы — бригада Вопра. Конкурс, проводившийся в марте — апреле 1931 г., организовало кооперативное товарищество «Всекохудожник».

94 [1] Из книги: Triennale di Milano V. Catalogo Ufficiale. Milano, 1933, p. 292. Обратный пер. с итал. Там же Мельниковым даны лаконичные автохарактеристики проектов памятника Колумбу и клуба им. Русакова. Публикуемое высказывание характеризует проект под названием Дворец Народов, поданный Мельниковым как встречный на один из туров конкурса на Дворец Советов. Конкурсное проектирование Дворца Советов проходило в 1931—1933 гг. в четыре этапа, причем на каждом из них та или иная часть проектов выполнялась по заказу. Мельникову такой заказ не поручался. Свой проект он выполнял в 1931—1933 гг. и его экспозицию тщательно подготовил. Но демонстрировался ли его проект на какой-либо из стадий официального конкурса, выяснить не удалось. Об этом проекте см. также примеч. 1-70. [2] В своем проекте Мельников взял конус как древний символ традиционной архитектуры («пирамида») и, расчленив его вертикальной плоскостью пополам, одну из половин поставил на вершину («цветок»). Эту объемно-пространственную композицию он разрабатывал на протяжении ряда лет, возвращался к ней в 1958—1959 гг. в новом проекте Дворца Советов и в конце 60-х гг. в серии архитектурных фантазий.

95 [1] Рукопись (машинопись). Пояснительная записка к заказному конкурсному проекту. Этому же объекту посвящен следующий документ.

96 [1] «Строительство Москвы», 1934, № 1, с. 9—10.

97 [1] Работы архитектурных мастерских. Мастерская № 7, с. 5. Пояснительная аннотация к заказному конкурсному проекту. В конкурсе кроме Мельникова участвовали: А. А. и В. А. Веснины; М. Я. Гинзбург и С. А. Лисагор; П. А. Голосов; М. Гунгер, Г. П. Домшлак и Ф. Ф. Гурский; А. М. Заславский и А. М. Файфель; Б. А. Коршунов и А. А. Зубин; И. И. Леонидов; В. И. Фидман; И. А. Фомин, Д. Ф. Фридман; бригада Ленинградской Академии художеств. [2] По проекту Мельникова общая высота здания от уровня Красной площади составляла 41 этаж, а со стороны заднего фасада — 57 этажей. Выражение «подземная часть здания» редакционно неудачно и неточно: речь идет об искусственном понижении уровня земли около здания, благодаря чему нижние 16 этажей должны были размещаться не под землей, а на резком искусственном перепаде рельефа. [3] Проект этот рассматривался как своего рода символ творчества Мельникова середины 30-х гг. О нем см. также документы № 1, 98—100 и др.

98 [1] «Архитектура СССР», 1934, № 10, с. 16—17. [2] См. примеч. 97-2. [3] Судьба храма Василия Блаженного, по условиям конкурса, определялась проектировщиками; в проектах П. Голосова, Гунгера, Заславского, Коршунова, Фомина и Фридмана его предлагалось снести. Проектом Мельникова предполагалась (как вариант) возможность сохранения и здания ГУМа в интересах ансамбля Кремля и Красной площади.

99 [1] Из статьи: *Лисицкий Л.* Форум социалистической Москвы.— «Архитектура СССР», 1934, № 10, с. 5. Статья предваряет подборку публикаций всех конкурсных проектов. [2] К первой группе Лисицкий относит проекты А. А. Зубина, А. А. и В. А. Весниных, М. Я. Гинзбурга, И. А. Фомина и Д. Ф. Фридмана и других. [3] Сюда автор относит проекты Мельникова, И. И. Леонидова и В. И. Фидмана. В начале 30-х гг. происходило серьезное изменение стилистической направленности советской архитектуры, главной целью которой было усиление образной выразительности и, как практическое следствие, усиление декоративности, напряженный поиск нетрадиционных декоративных форм. Этот процесс отразился в разной степени во всех проектах конкурса и, может быть, особенно сильно — в проекте Мельникова. Новые стилистические качества, искомые тогда многими, но по результатам не удовлетворявшие почти всех, определили тогдашнее и последующее отношение к проектам Мельникова 30-х гг.: стилистическая характеристика выступила на первый план и заслонила собой объемно-пространственные и функционально-конструктивные особенности этих проектов. Лисицкий к этому времени ушел из архитектуры (в значительной степени по этой как раз причине) в графику и фотомонтаж, однако его работы объективно также подключились к «стилю 30-х гг.».

100 [1] *Хигер Р. Я.* Архитектор К. С. Мельников.— «Архитектура СССР», 1935, № 1, с. 30—34. *Хигер Р. Я.* (р. 1901) — архитектор, активный деятель

ОСА, один из ведущих архитектурных критиков 30—50-х гг. Его статья о Мельникове — единственная развернутая характеристика этого архитектора в печати тех лет — подоспела ко времени, когда начался решительный поворот к освоению в архитектуре классического наследия. [2] *Пикассо Пабло* (1882—1973) — французский художник (испанец по происхождению), влиявший на развитие искусства XX в. на нескольких его этапах. *Кандинский В. В.* (1866—1944) — русский художник, один из родоначальников абстрактного искусства, с 1921 г. жил в Германии, затем в США. *Малевич К. С.* (1878—1935) — художник, основатель супрематизма — направления в абстрактном искусстве, использовавшего простые геометрические формы и немногие чистые цвета; стремился к распространению принципов супрематизма на архитектуру и прикладное искусство. *Хлебников В. В.* (1855—1922) — поэт, ведущий участник группы русских футуристов («будетлян»). [3] *Леду Клод Никола* (1756—1806) — французский архитектор, теоретик и историк архитектуры, яркий представитель классицизма, автор многих построек и проектов, часть из которых имела характер архитектурных фантазий. [4] Имеется в виду надпись на собственном доме Мельникова.

101 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Мельников был руководителем мастерской № 7 факультета промышленных сооружений МАрхИ; его помощником был доцент В. А. Мыслин. Всего на факультете было 13 мастерских. [2] *Крикау Г. Г.*— инженер, профессор МАрхИ. [3] Проекты, выполненные по этому заданию, подверглись критике в печати.

102 [1] Из заметки: Эстакада или подъем по спирали.— «Архитектурная газета», 1935, 3 сентября. С сокращениями перепечатано в кн.: Мастера, с. 170. [2] Характеризуется фрагмент проекта планировки Юго-Западного района — см. ил. 109, 111.

103 [1] Из книги: Работы архитектурных мастерских. Мастерская № 7, с. 11.

104 [1] Рукопись (машинопись).

105 [1] Из статьи: *Корнфельд Я.* Проект Советского павильона на Парижской международной выставке 1937 г.— «Архитектурная газета», 1936, приложение к № 33. *Корнфельд Я. А.* (1896—1962) — архитектор, часто выступавший в печати по вопросам архитектуры. Конкурсные проекты были заказаны также архитекторам К. С. Алабяну, А. В. Щусеву, М. Я. Гинзбургу, Д. Н. Чечулину, Б. М. Иофану, В. А. Щуко. Был признан лучшим и осуществлен проект Иофана.

106 [1] «Архитектурная газета», 1937, 22 июня, № 44. Из выступления на I съезде советских архитекторов. Один из наиболее резких выпадов в адрес Мельникова, характеризует нетерпимость говорящего к чуждому по направлению творчеству. Ср. отзыв Жолтовского (документ № 110), отмечавшего именно искреннюю отдачу Мельниковым сил и таланта своему искусству. *Гольц Г. П.* (1893—1946) — архитектор, действительный член ВАА.

107 [1] ЦГАНХ, ф. 293, оп. 4, ед. хр. 140, л. 40 об.— 41 об. Машинописная копия. О Гинзбурге см. примеч. 1-25. Документы № 107—110 возникли в связи с рассмотрением Президиумом ВАА в 1943—1944 гг. вопроса о присвоении Мельникову ученой степени доктора архитектуры. Степень доктора была присвоена Мельникову в 1967 г.

108 [1] ЦГАНХ, ф. 293, оп. 4, ед. хр. 140, л. 26—27. Машинописная копия с автографом Сидорова. Письмом от 23 марта 1935 г. Мельников предлагал Союзу архитекторов издать монографию о его творчестве; возможным автором монографии он называл Сидорова. О Сидорове см. примеч. 47-1. [2] См. документ № 80 и примеч. к нему.

109 [1] Машинописная заверенная копия. Отзыв интересен принципиально, так как принадлежит виднейшему творческому противнику — главе архитектурного конструктивизма, идеологу ОСА. Об А. А. Веснине см. примеч. 1-25.

110 [1] Машинопись с автографом Жолтовского. Отзыв также представляет принципиальный интерес. Ср. с документом № 106, принадлежащим одному из основных последователей Жолтовского. О Жолтовском см. примеч. 1-23.

111 [1] ЦГАНХ, ф. 293, оп. 4, ед. хр. 140, л. 19. Машинопись с автографом Колли. *Колли Н. Я.* (1894—1966) — архитектор, сотрудничал в АПМ как «подмастерье» (окончил образование в 1922 г.), впоследствии — архитектор и градостроитель, участник проектирования Днепрогэса, здания Центросоюза (автор — Ле Корбюзье), станций метрополитена, многих общественных сооружений; активный деятель Союза архитекторов. Данный отзыв является своего рода «компенсацией» в отношении резких критических суждений о Мельникове, содержащихся в докладе Колли на I съезде Союза архитекторов в 1937 г. («Архитектурная газета», 1937, 20 июня, № 42). Документы № 107, 108 и 111 любезно предоставлены составителям Т. Н. Самохиной.

112 [1] Рукопись. Из двух писем А. Г. и В. К. Мельниковым. *Рогов Б. П.* (р. 1919) — архитектор, обучался в САДИ, стажировался под руководством Мельникова и помогал ему в преподавании. Работает в Саратове.

113 [1] Рукопись (машинопись). Пояснительная записка к конкурсному проекту Монумента в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией в Москве.

114 [1] Рукопись (машинопись). Пояснительная записка к конкурсному проекту. [2] Ср. документ № 45 и примеч. к нему.

115 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Отрывок опубликован в кн.: Мастера, с. 170. Пояснительная записка к конкурсному проекту.

116 [1] Машинописная копия стенограммы юбилейного вечера Мельникова в ЦДА 28 декабря 1965 г. *Алпатов М. В.* (р. 1902) — искусствовед, действительный член АХ СССР.

117 [1] Машинописная копия стенограммы юбилейного вечера Мельникова в ЦДА. О Кринском см. примеч. 1-23. [2] См. примеч. 24-1.

118 [1] Рукопись (машинопись). Пояснительная записка к конкурсному проекту детского кинотеатра на Арбате.

119 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Приведенные в подлиннике фактические сведения о перечисленных проектах здесь опущены.

120 [1] Из книги: *Зорин Вал.* Мистеры миллиарды. М., «Молодая гвардия», 1969, с. 70. *Зорин В. С.* (р. 1925) — ученый-международник и журналист, автор ряда книг по международной политике. Ср. с попытками советских авторов определить раннее творчество Мельникова как «американизм» (документы № 43, 62 и примеч. 62-2).

121 [1] Из статьи: *Быков В.* Константин Мельников и Георгий Гольц.— В кн.: Советская архитектура, № 18. М., Госстройиздат, 1969, с. 59, 60, 61, 66. *Быков В. Е.* (1911—1981) — архитектор, теоретик архитектуры, в начале 30-х гг. работал в архитектурной мастерской Моссовета № 7, руководимой Мельниковым.

122 [1] Рукопись (машинопись авторизованная). Отрывок из воспоминаний. Более развернутая редакция опубликована: *Хан-Магомедов С. О.* «Творчество там, где можно сказать — это мое».— «Декоративное искусство СССР», 1980, № 12; 1981, № 1; *Его же.* Архитектор Константин Мельников. М., «Знание», 1981. *Хан-Магомедов С. О.* (р. 1928) — архитектор, теоретик, историк советской архитектуры. [2] Имеются в виду следующие сооружения, выстроенные в разное время в Москве по проектам Жолтовского: «палаццо» богача Тарасова (1910, угол ул. А. Толстого и Мицкевича); правление Скакового общества (1905, Беговая ул.); небольшой поселок одноэтажных зданий при заводе АМО (ныне ЗИЛ; застройка 1918—1922 гг., не сохранилась); крылья здания Государственного банка СССР (проект 1926—1927 гг., осуществлен не в полном объеме); планировка и основные павильоны 1-й Сельскохозяйственной выставки; жилой дом (1933—1934, ныне здание «Интуриста» на Манежной пл.). [3] *Иофан Б. М.* (1891—1976) — архитектор, автор построек и проектов, определивших направленность советской архитектуры предвоенных лет.

123 [1] Неоконченная рукопись. [2] На этом рукопись обрывается.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ К. С. МЕЛЬНИКОВА

Архитектура

Вестибюль в римском стиле. 1914. Студенческий проект.

Загородный кафе-ресторан в стиле ренессанс. 1914. Студенческий проект.

Дом в романском стиле. 1914—1915. Студенческий проект.

Железнодорожный павильон для «высочайших особ» в римском стиле. 1915. Студенческий проект.

Двухэтажный корпус для приезжих в стиле ренессанс. 1915. Студенческий проект.

Доходный жилой дом в стиле ренессанс. 1915. Студенческий проект.

Художественно-промышленное училище в стиле елизаветинского барокко. 1915. Студенческий проект.

Церковь для провинции в русском стиле. 1915. Студенческий проект.

Военный музей в классическом стиле. 1916. Студенческий проект.

Автомобильный завод АМО в Москве (ныне завод им. Лихачева; Тюфелева роща). 1916—1917. Преддипломная практика под руководством гражданского инженера А. В. Кузнецова и инженера А. Ф. Лолейта. Местонахождение проектов неизвестно.

Фасады административного корпуса. *Осуществлены* в 1916—1917.

Фасады литейного цеха.

Фасады кузнечного цеха.

Фасады прессового цеха. *Все осуществлены* в 1916—1917. Не сохранились.

Санаторий для раненых офицеров в Крыму в стиле александровского ампира. 1917. Неоконченный дипломный проект. В архиве семьи неполно.

Поселок служащих Алексеевской психиатрической больницы в Москве (Канатчикова дача). 1918—1919. Проект выполнен в АПМ Моссовета. В архиве семьи неполно.

Жилой дом для одной семьи. 1918—1922. Эскизы собственного дома.

Вариант с прямоугольной планировкой помещений.

Вариант с квадратным планом, расчлененным по диагонали.

Вариант с круглым планом.

Вариант с овальным планом.

Трехквартирный деревянный жилой дом. 1919. Проект выполнен в АПМ Моссовета.

Жилой комплекс для рабочих. 1919. Проект выполнен в АПМ Моссовета.

Колумбарий. 1919—1920. Конкурсный проект, выполненный в АПМ Моссовета. Местонахождение проекта неизвестно.

Народный дом. 1919—1920. Конкурсный проект, выполненный в АПМ Моссовета. Местонахождение проекта неизвестно.

Поселок для рабочих. 1920. Конкурсный проект, выполненный в АПМ Моссовета.

Планировка Бутырского района Москвы. 1918—1922. Проект по плану «Новой Москвы».

Фиксация застройки Бутырского р-на по состоянию на 1918 г.

Проект перепланировки Бутырского р-на.

Планировка Ходынского поля. 1922. Проект по плану «Новой Москвы». Совместно с А. Л. Поляковым и И. И. Фидлером. МИРМ (1).

Комплекс показательных жилых домов для рабочих в Москве (между Серпуховской ул., 1-м и 2-м Щипковскими пер.). 1922—1923.

Конкурсные проекты.

Проект I тура (девиз «Атом»). 1922—1923. 2-я премия.

Заказной проект II тура. 1923.

Дворец Труда в Москве (квартал между пл. Свердлова, Революции, Охотным рядом и Тверской ул.). 1923. Конкурсный проект. Девиз «Нерв».

Павильон «Махорка» на Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве (Нескучный сад, набережная Москвы-реки). 1923. Заказной проект.

Проект павильона. В архиве семьи неполно. *Сооружен* в 1923. Демонтирован после окончания сельскохозяйственной выставки.

Проекты экспозиционных витрин, плаката, эмблемы махорочного синдиката и пр. для павильона «Махорка». *Осуществлены* в 1923. Не сохранились.

Реконструкция Советской площади в Москве. 1923. Встречный проект к плану «Новой Москвы». В архиве семьи эскиз.

Павильон Московского отделения газеты «Ленинградская правда» в Москве (Страстная, ныне Пушкинская пл.). 1924. Заказной конкурсный проект. В архиве семьи неполно; ГНИМА (1).

Саркофаг В. И. Ленина в Мавзолее на Красной площади. 1924.

Заказной конкурсный проект. Февраль 1924. 1-я премия. Местонахождение проекта неизвестно.

Заказной проект. Вариант № 1. Июнь 1924.

Заказной проект. Вариант № 2. Июнь 1924.

Заказной проект. Вариант № 3. Июнь 1924.

Заказной проект. Вариант № 4. Июнь 1924.

Заказной проект. Вариант № 5. 26 июня 1924. *Сооружен* в июле 1924; находился в Мавзолее Ленина до реконструкции его интерьера А. В. Щусевым в 1940-х гг.

Заказной проект. Вариант № 6. Июнь 1924.
Заказной проект. Вариант № 7. Июнь 1924.
Заказной проект. Вариант № 8. 1 июля 1924.
Здание акционерного общества «Аркос» в Москве (угол Ильинки, ныне ул. Куйбышева, и Б. Черкасского пер.). 1924. Конкурсные проекты (девиз «Вайен Донг»).
Вариант с круглым двором.
Вариант с прямоугольным двором. В архиве семьи неполно.
Ново-Сухаревский рынок в Москве (Б. Сухаревский пер., 9). 1924—1926. Заказной проект.
Проект планировки и застройки рынка. 1924. *Осуществлен* в 1924—1926. Снесен в 1930-х гг.
Проект Центрального дома. 1924. *Осуществлен* в 1925—1926. Сохранился со значительными искажениями фасадов и внутренними переделками.
Проект визуальных коммуникаций в застройке рынка. 1925. *Осуществлен* в 1926. Не сохранился.
Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже (проспект Кур-ля-Рен). 1924—1925.
Заказной конкурсный проект. 1924. 1-я премия.
Окончательный проект. Декабрь 1924 — январь 1925. В архиве семьи неполно *. *Осуществлен* в 1925. После окончания выставки разобран и в 1926 г. собран на авеню Матюрен Моро (Париж), использовался как рабочий клуб. Не сохранился.
Торгсектор СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже (Эспланада Инвалидов). 1925.
Эскизный проект, выбранный по конкурсу. 1925.
Окончательный проект. 1925. В архиве семьи неполно. *Осуществлен* в 1925. Не сохранился.
Гаражи на 1000 такси для Парижа. 1925. Заказные проекты.
Проект гаража над существующими мостами через Сену. Местонахождение проекта неизвестно.
Проект многоэтажного гаража кубической формы. Местонахождение проекта неизвестно.
Крематорий в Москве (Донская ул.). 1925. Заказной конкурсный проект. 2-я премия. МИРМ (2).
Павильон СССР на Международной ярмарке в Салониках (Греция). 1926. Заказной проект. Местонахождение проекта неизвестно. *Осуществлен* в 1926. Не сохранился.

---

* В ГНИМА 2 листа копий, сделанных в 60-х гг. при консультации К. С. Мельникова

Катафалк для похорон Л. Б. Красина. 1926. Заказной проект. Местонахождение проекта неизвестно. *Осуществлен* в 1926. Не сохранился.

Гараж для автобусов в Москве (Бахметьевская, ныне ул. Образцова, 19-а). Встречный и заказные проекты.

Проект пятиэтажного гаража. 1926. Местонахождение проекта неизвестно.

Вариант проекта с двумя корпусами. 1926.

Проект одноэтажного гаража и генерального плана комплекса. 1926. В архиве семьи неполно; в ИАА ГлавАПУ — чертежи, выполненные помощниками, авторизованы Мельниковым. *Осуществлен* в 1928. Сохранился с изменениями.

Проект генерального плана и здания мастерских. 1927. В архиве семьи неполно; в ИАА ГлавАПУ — чертежи, выполненные помощниками, авторизованы Мельниковым.

Гараж для грузовых автомашин в Москве (Ново-Рязанская ул., 27). 1926—1929. Заказной проект.

Эскиз гаража на 100 машин. Вариант А. 1926.

Эскиз гаража на 98 машин. Вариант Б. 1926.

Эскиз гаража на 97 машин. Вариант В. 1926.

Эскиз гаража на 106 машин. Вариант Д. 1926.

Эскиз гаража на 104 машины. 1926.

Эскиз гаража на 93 машины. Вариант Ж. 1926.

Эскиз гаража на 99 машин. 1926.

Эскиз гаража на 101 машину. Вариант № 3. 1926.

Эскиз гаража. Вариант № 4. 1926.

Эскиз гаража. Вариант № 5. 1926.

Эскиз гаража. Вариант № 7. 1926.

Эскиз гаража. Вариант № 8. 1926.

Проект подковообразного в плане гаража. 1926. В архиве семьи неполно; ИАА ГлавАПУ (15); чертежи выполнены помощниками, авторизованы Мельниковым. *Осуществлен* в 1927—1929. Сохранился со значительными переделками.

Проект зданий мастерских и контор гаража. 3 варианта. 1926—1927. В архиве семьи неполно; в ИАА ГлавАПУ — чертежи, выполненные помощниками, авторизованы Мельниковым *.

Жилой дом К. С. Мельникова в Москве (Кривоарбатский пер., 10). 1927. В архиве семьи неполно; ИАА ГлавАПУ (2). *Осуществлен* в 1927—1929. Сохранился с незначительными изменениями (утрачена отделка спальни, частично изменена планировка 1-го этажа).

Клубы Союза коммунальников в Москве (Стромынская пл., 10, и Ново-Рязанская ул.). 1927—1929. Заказные проекты.

---

* Осуществлен проект другого автора.

Проект клуба им. Русакова. 1927. В архиве семьи неполно; ИАА ГлавАПУ (2). *Осуществлен* в 1927—1929 с отступлениями от проекта. Сохранился с изменениями (заложены окна, снята надпись на фасаде, ликвидирован механизм частичной трансформации залов, изменены цвет и облицовка и др.).

Проект привязки этого же клуба для участка на Ново-Рязанской ул. 1927. В архиве семьи неполно.

Клуб Союза коммунальников им. Зуева в Москве (Лесная ул.). 1927. Заказной проект. В архиве семьи неполно.

Клуб завода им. Фрунзе в Москве (Бережковская наб., 28). 1927. Заказные проекты.

Проект здания клуба. 1927. В архиве семьи неполно; ИАА ГлавАПУ (4); чертежи выполнены помощниками, авторизованы Мельниковым. *Осуществлен* с отступлениями от проекта в 1927—1929. Сохранился с переделками.

Проект здания столовой при клубе. 1928. В архиве семьи неполно; ИАА ГлавАПУ (3); чертежи выполнены помощниками, авторизованы Мельниковым. *Осуществлен* в 1928—1929. Сохранился с переделками.

Клуб завода «Каучук» в Москве (Плющиха, 64). 1927-й—1970-е гг. Заказные проекты.

Проект здания клуба. 1927. В архиве семьи неполно; ИАА ГлавАПУ (4); чертежи выполнены помощниками, авторизованы Мельниковым. *Осуществлен* в 1927—1929. Сохранился с незначительными изменениями.

Проект здания столовой при клубе. 1928. *Осуществлен* в 1928. Не сохранился.

Проект реконструкции спортзала клуба. Начало 1970-х гг. В архиве семьи неполно.

Клуб фарфоровой фабрики им. «Правды» в Дулеве (ныне Ликино-Дулево, Орехово-Зуевского р-на, Московской обл.). 1927—1928.

Заказной проект. В архиве семьи неполно. *Осуществлен* в 1928—1930 с отступлениями от проекта. Сохранился с незначительными переделками.

Административный центр г. Ульяновска. 1928. Встречный проект.

Выполнен совместно с Г. В. Юргенсоном (автор организационно-научной части проекта). Местонахождение проекта неизвестно.

Клуб фабрики «Свобода» (ныне Дворец культуры им. Горького) в Москве (Вятская ул., 41). 1927—1929. Заказные проекты. В архиве семьи неполно; ГНИМА (4).

Проект здания клуба с эллиптическим поперечным сечением зала. 1928.

Проект здания клуба с многогранным поперечным сечением зала. 1929. *Осуществлен* в 1929—1931 с отступлениями от проекта. Сохранился, полностью искаженный переделками.

Проект здания столовой при клубе. 1928.

Памятник-маяк Христофору Колумбу в Санто-Доминго (Доминиканская

республика). 1929. Конкурсный проект на международном конкурсе. Первый тур конкурса.

Клуб фабрики «Буревестник» в Москве (Огородная, ныне 3-я Рыбинская, 17). 1929. Заказной проект. В архиве семьи неполно; ИАА ГлавАПУ (14); чертежи выполнены помощниками, авторизованы Мельниковым. *Осуществлен* в 1929—1932 с отступлениями от проекта. Сохранился с незначительными переделками.

Реконструкция ЦПКиО в Москве (бывш. Нескучный сад). 1929. Заказные проекты в арх. мастерской ЦПКиО. Местонахождение проекта неизвестно.

Планировка партера в ЦПКиО. *Осуществлена* неполно в начале 1930-х гг. Частично сохранилась.

Проект фонтана во входной части Центрального парка культуры и отдыха в Москве.

Проект сблокированных жилых домов серийного типа (дом-коммуна). 1929. Заказной проект.

Центричный вариант с круглой ячейкой.

Блочный вариант с круглой ячейкой. В архиве семьи неполно.

Вариант с прямоугольной ячейкой.

Зеленый город под Москвой (в Пушкинском р-не). 1929—1930. Заказной конкурсный проект. В архиве семьи неполно.

Проект генерального плана Зеленого города.

Проект вокзала-курзала (гаража). *Осуществлялся* частично, как экспериментальный проект в натуральную величину, в 1930. Не сохранился.

Проект районной гостиницы. *Осуществлен* макет жилой ячейки в натуральную величину в 1930. Не сохранился.

Проект центральной гостиницы.

Проект корпуса служащих.

Проект туристического павильона (конический вариант).

Проект туристического павильона (вариант с плоской кровлей).

Реконструкция Камерного театра в Москве (Тверской бульвар, 23). 1930. Заказной проект. В архиве семьи неполно. *Осуществлен* в начале 1930-х гг. Частично сохранился.

Цех велосипедного завода в Харькове. 1930. Заказной проект. Совместно с Г. В. Юргенсоном. Местонахождение проекта неизвестно.

Жилой дом для архитектора И. К. Запорожца в Москве. 1930. Заказной проект. Местонахождение проекта неизвестно.

Военная академия им. Фрунзе в Москве (Девичье поле). 1930—1931. Заказной конкурсный проект. В архиве семьи неполно; ГНИМА (1).

Театр Московского областного Совета профессиональных союзов (МОСПС) в Москве (Каретный ряд). 1931. Заказной конкурсный проект. Местонахождение проекта неизвестно.

Генеральный план ЦПКиО в Москве (территория Нескучного сада, Ле-

нинских гор и Лужников). 1931. Заказной конкурсный проект. Местонахождение проекта неизвестно.

Реконструкция Арбатской площади в Москве. 1931. Заказной проект. Местонахождение проекта неизвестно.

Реконструкция площади Свердлова в Москве. 1932. Заказной проект. Местонахождение проекта неизвестно.

Военная школа курсантов ВЦИК в Москве (Кремль). 1932. Заказной конкурсный проект. Местонахождение проекта неизвестно.

Дворец труда в Ташкенте. 1932—1933.

Заказной конкурсный проект. 1-я премия. 1932. В архиве семьи неполно. Заказной проект. 1932—1933.

Дворец Народов в Москве (Кропоткинская набережная). 1931—1933.

Встречный проект на заказном конкурсе проектов Дворца Советов.

Персональная экспозиция К. С. Мельникова на V Триеннале в Милане (во Дворце искусств). 1933. Проект экспозиции (развертки).

Типовая школа в Москве (Б. Сухаревский пер.). 1934. Проект выполнен в мастерской № 7. Соавтор А. А. Сильченков. Местонахождение проекта неизвестно.

Застройка Котельнической и Гончарной набережных в Москве. 1934. Заказной конкурсный проект. Выполнен в мастерской № 7. В архиве семьи неполно.

Народный комиссариат тяжелой промышленности в Москве (Красная пл.). 1934. Заказной конкурсный проект. При участии В. М. Лебедева, Н. И. Транквилицкого, Н. А. Хохрякова. ГНИМА (8).

Гараж «Интуриста» в Москве (Сущевский вал, 33). 1934—1936.

Проект выполнен в мастерской № 7. Соавтор В. И. Курочкин. В архиве семьи неполно; есть материалы в ИАА ГлавАПУ. *Осуществлен* частично (правая половина фасада) в первой половине 1930-х гг. Сохранился.

Жилой дом сотрудников газеты «Известия» в Москве (угол Страстного бульвара и Б. Дмитровки, ныне ул. Пушкина). 1935. Проект выполнен в мастерской № 7.

Планировка района Лужников в Москве. 1935. Проект выполнен в мастерской № 7. Местонахождение проекта неизвестно.

Павильон СССР для Всемирной выставки в Париже (Марсово поле, набережная Банли). 1935—1936. Заказной конкурсный проект. В архиве семьи неполно.

Планировка Юго-Западного района Москвы. 1936. Проект выполнен в мастерской № 7. При участии В. Е. Быкова и В. И. Бычкова. Местонахождение проекта неизвестно.

Многоквартирный жилой дом в Москве (1-я Мещанская ул., ныне просп. Мира). 1936. Проект выполнен в мастерской № 7. В архиве семьи неполно.

Здание гидрометеослужбы в Москве. Середина 1930-х гг. В архиве семьи неполно.

Гараж для Госплана в Москве (Авиамоторная ул., 44). 1936. Проект выполнен в мастерской № 7. Соавтор В. И. Курочкин. Местонахождение проекта неизвестно. *Осуществлен* во второй половине 1930-х гг. частично. Сохранился с переделками.

Городская больница № 39 в Москве. 1937. Проект выполнен в мастерской № 7. Местонахождение проекта неизвестно.

Застройка проездов Новинского бульвара в Москве (ныне ул. Чайковского). 1938. Проект выполнен в мастерской № 7. Местонахождение проекта неизвестно.

Главные ворота дома отдыха «Суханово» под Москвой. 1941. Заказной проект.

Бра для дома отдыха «Суханово» под Москвой. 1941. Заказной проект. В архиве семьи неполно.

«Город будущего». Архитектурные фантазии. 1944.

Типовая русская баня. 1944. Заказной проект. Местонахождение проекта неизвестно.

Деревянная дача-особняк (коттедж). 1945. Заказной проект. Местонахождение проекта неизвестно.

Планировка и застройка рабочего поселка при ст. Лопасня (Московской обл.). 1945. В архиве семьи неполно.

Оформление фасадов типовых четырехэтажных жилых домов. 1945. Заказной проект. В архиве семьи неполно.

Декоративное оформление комплекса Мясокомбината им. Микояна в Москве (Михайловский пр., 3). 1947. Заказные проекты.

Проект ворот и ограды.

Проект окраски корпусов Мясокомбината. *Осуществлены* частично в конце 1940-х гг. Не сохранились.

Бюст дважды Героя Советского Союза С. А. Козака в с. Искорость (ныне г. Коростень, Житомирская обл.). 1947—1948. Скульптор С. Д. Шапошников. *Осуществлен* в 1949.

Интерьер Центрального универмага в Саратове. 1949. Заказной проект. *Осуществлен* с отклонениями от проекта в 1950. Не сохранился.

Планировка и застройка поселка Вязовка Саратовской обл. 1950.

Заказной проект. В проектировании объектов застройки участвовали преподаватели и студенты САДИ. Местонахождение проекта неизвестно.

Реконструкция площади им. Кирова в Саратове. 1951. Конкурсный проект. 2-я премия. Местонахождение проекта неизвестно.

Железнодорожный вокзал в Новосибирске. 1951 (?). Конкурсный проект (девиз «Девиз»). В архиве семьи неполно.

Планировка Волоколамской МТС Московской обл. 1954. Проект выполнен в порядке шефства от МИСИ. В архиве семьи неполно.

Памятник В. И. Ленину на месте электростанции в деревне Кашино (колхоз им. Ильича), Волоколамского р-на, Московской обл. 1954 (?) В архиве семьи неполно.
Монумент в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией в Москве (пл. Киевского вокзала). 1954. Конкурсный проект (девиз «Кристалл»).
Пантеон СССР в Москве (Ленинские горы). 1955. Конкурсный проект (девиз «Свет»).
Дворец Советов в Москве (Ленинские горы). 1959. Конкурсный проект (девиз «Разноравное»).
Павильон СССР для Международной выставки в Нью-Йорке. 1962. Встречный конкурсный проект. В архиве семьи неполно; ГНИМА (9).
«Улица Мельникова». Архитектурные фантазии. 1964.
Детский кинотеатр в Москве (Арбат). 1967. Конкурсный проект (девиз «L»). Поощрительная премия.
Мироздание в архитектуре. 1967, 1973. Архитектурные фантазии на тему Дворца Народов (1931—1933) и Дворца Советов (1958—1959).

Литературные публикации

[Интервью К. С. Мельникова для газеты «Ле дернье нувель»] (на франц. яз.).— «Le dernier nouvelles», Paris, 1925, 25 Juin (см. документ № 49).
[Интервью К. С. Мельникова для журнала «Ле Бюльтен де ля ви артистик»] (на франц. яз.). — «Le Bulletin de la vie artistique», Paris, 1925, N 11, p. 231—233, ill. (см. документ № 7).
[Интервью К. С. Мельникова для газеты «Вечерняя Москва»]. — В заметке: *Вал. С.* Урок западноевропейским архитекторам. Павильон СССР на Парижской выставке. — «Вечерняя Москва», 1925, 28 октября, № 247 (см. документ № 65).
[Интервью К. С. Мельникова для журнала «Академиск Тидскрифт»] (на дат. яз.).— «Akademisk Tidskrift», København, 1926, N 10, p. 134—135. Частично перепечатано (на швед. и англ. яз.) в кн.: *Tatlin V.* Moderna Museet. Stockholm, 1968, p. 63 (см. документ № 8).
В мастерской К. С. Мельникова (статья-интервью).— «Рабис», 1929, № 46, с. 8, ил. (см. документы № 82 и 91).
Город рационализированного отдыха. — «Строительство Москвы», 1930, № 3, с. 20—25, ил. (см. документ № 88).
Город рационализированного отдыха. — «Искусство в массы», 1930, № 6 (14), с. 20—21, ил.
Там, где будет гараж. Архитектор Мельников о своем гараже. — Газ. «Зеленый город», 1930, № 5 (см. документ № 89).
Ответы на анкету МКХ: Как реконструировать старую и строить новую

Москву.— «Коммунальное хозяйство», 1930, № 6, с. 24 и 31 (см. документ № 12).

Пояснительная записка к конкурсному проекту маяка-памятника Христофору Колумбу (на франц. яз.). — В кн.: Concours pour l'erection d'phare à de Christophe Colomb. Washington, 1931, p. 99, ill.; аналогичное издание на англ. яз. вышло в 1930 (см. документ № 86).

Проект Арбатской площади.— «Советская архитектура», 1931, № 3, с. 41—46, ил. (см. документ № 93).

[Отзыв о творчестве архитектора Р. Малле-Стевенса] (на рус. яз.).— В кн.: *Rob Mallet-Stevens*. Dix années de réalisation en architecture et décoration. Paris, Ch. Massin et C-ie Ed., [1931], p. 4—5 (см. документ № 11).

Оформление проекта.— «Архитектура СССР», 1933, № 5, с. 35 (см. документ № 15).

Развивать свою творческую линию.— «Строительство Москвы», 1933, № 9, с. 8.

[О проектах клуба им. Русакова, памятника X. Колумбу и Дворца Народов] (на итал. яз.). — В кн.: Triennale di Milano V. Catalogo Ufficiale. Milano, [1933], p. 291—292, ill. (см. документ № 94).

Архитектуре первое место.— «Строительство Москвы», 1934, № 1, с. 9—10, ил. (см. документ № 96).

Проект застройки Котельнической и Гончарной набережных. — «Архитектура СССР», 1934, № 4, с. 26—27, ил.

Архитектурное освоение новых материалов. — «Архитектура СССР», 1934, № 4, с. 37 (см. документ № 17).

Творческое самочувствие архитектора.— «Архитектура СССР», 1934, № 9, с. 10—11 (см. документ № 16).

[Пояснительная записка к конкурсному форпроекту дома Наркомтяжпрома.] — «Архитектура СССР», 1934, № 10. с. 16—17, ил. (см. документ № 97).

Три критерия. (Ответы на анкету). — «Архитектурная газета», 1935, 18 июня (см. документ № 19).

Эстакада или подъем по спирали. — «Архитектурная газета», 1935, 3 сентября (см. документ № 102).

[Отчеты руководителей мастерских]. — «Архитектурная газета», 1935, 8 сентября.

Принципы архитектурного творчества; Проект дома Наркомата тяжелой промышленности; Проект комплексной застройки Гончарной и Котельнической набережных; Проект жилого дома для рабочих и служащих издательства газеты «Известия»; Проект автобазы ВАО «Интурист».— В кн.: Работы архитектурных мастерских, кн. 2. М., 1936. Мастерская № 7, с. 3—5, 11, 14, 18, ил. (см. документы № 24, 98, 103).

Строительство и архитектор. — В кн.: Архитектурная композиция. Сов-

ременные проблемы. М., Стройиздат, 1970, с. 20—23, ил.

О проектировании саркофага для Мавзолея В. И. Ленина. — В кн.: *Котырев А. Н.* Мавзолей В. И. Ленина. Проектирование и строительство. М., «Советский художник», 1971, с. 62—63, ил. (см. документ № 45).

Stavba a architekt (на чеш. яз.).—В кн.: Architektonicka kompozice. Sborník statí sovětských autorů. Phaha, Odeon, 1974, s. 17—25, ill.

Отдельные высказывания об архитектуре и архитектурном творчестве; О павильоне «Махорка»; Проект павильона газеты «Ленинградская правда» в Москве; О гаражах; О клубах; Проект памятника Христофору Колумбу на Всемирном конкурсе; Проект «Зеленого города»; О проекте Театра МОСПС; К конкурсному проекту дома Наркомтяжпрома; О проекте планировки района Лужников; О проекте выставочного Павильона 1963 г.; Развивать свою творческую линию; Проектирование архитектуры; Архитектурное освоение новых материалов; Принципы архитектурного творчества; Из автобиографической рукописи; Строительство и архитектор.— В кн.: Мастера советской архитектуры об архитектуре, т. 2. М., «Искусство», 1975, с. 54—185. Сост., вступит. статья и примеч. А. А. Стригалева (см. документы № 34, 42, 46, 70, 73, 75, 85, 88, 92, 98, 102, 115, 15, 17, 24, 1, 33).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

38—43. Павильон СССР на выставке в Париже. 1925. Осуществленный вариант. Перспектива. Фасад, план и разрез. Общие виды с продольной стороны. Торцовый фасад. Лестница.
44. К. С. и А. Г. Мельниковы в Сен-Жан-де-Люз. 1925.
45. Киоски Торгсектора СССР на выставке в Париже. 1925.
46—47. Торгсектор СССР на Парижской выставке. 1925. Генплан. Проект киоска.
48. Портрет А. Г. Мельниковой. Х., м., 1926.
49. Деревня Сибур. Акв., 1925.
50—52. Гараж для такси в Париже (кубический вариант). 1925. Фасад. План. Разрез.
53—54. Гараж для такси в Париже (вариант над мостами через Сену). 1925. Перспектива. Фасад и план.
55. Павильон СССР на выставке в Салониках. 1926.
56—62. Гараж для автобусов на Бахметьевской ул. в Москве. 1926. Эскиз пятиэтажного варианта. Осуществленный вариант проекта. Фасад. План. Въездной фасад. Интерьер. Задний фасад. Интерьер.
63—66. Гараж для грузовых машин на Ново-Рязанской ул. в Москве. 1926—1929. Проект. Фрагмент фасада. Гараж в строительстве. Интерьер.
67—68. Жилой дом Мельниковых в Москве. 1927—1929. Вид с улицы. Вид со стороны сада.
69—70. Жилой дом Мельниковых. Продольный разрез. Планы этажей.
71—72. Интерьер спальни в доме Мельниковых. Этюд с натуры и фотография. 1930-е гг.
73—76. Жилой дом Мельниковых. Фрагмент интерьера гостиной. Рисунок интерьера гостиной с натуры. 1960-е гг. Интерьер гостиной. Интерьер студии.
77. Жилой дом Мельниковых. Фото с макета.
78. Клуб им. Фрунзе в Москве. 1927—1929. Проект.
79—84. Клуб им. Русакова в Москве. 1927—1929. Схема трансформации зрительного зала (планы). Фасад и разрез. Вид с улицы. Вид с боковой стороны. Вид сзади. Интерьер зрительного зала.
85—87. Клуб завода «Каучук» в Москве. 1927—1929. Общий вид. Планы этажей. Интерьер спортзала.
88—90. Клуб фабрики «Свобода» в Москве. 1927—1929. Перспективный рисунок. Разрезы. Общий вид.
91—92. Клуб фарфоровой фабрики в Дулеве. 1927—1928. Фрагмент интерьера. Общий вид.
93. Тарелка с портретом К. С. Мельникова, преподнесенная ему рабочими Дулевской фарфоровой фабрики. 1931.
94—95. Клуб фарфоровой фабрики в Дулеве. Планы I и II этажей.
96—97. Клуб им. Зуева в Москве. 1927. Перспектива. План.

155. К. С. Мельников. 1966.
156. К. С. Мельников в конце 1960-х гг.
157. Архитектурная фантазия «Улица Мельникова». Уголь, 1964.
158. К. С. Мельников в своей мастерской. 1972.

Переплет: Перспектива Павильона СССР на Парижской выставке. 1925.
Форзац: Гараж на Ново-Рязанской ул. в Москве. 1927. План.
Фронтиспис: Автопортрет. Кар., 1917.

Иллюстрации: В. В. Ахломова — 155; А. П. Гозака — 9, 77, 133; М. А. Ильина — 75; А. М. Родченко — 33, 43, 59, 66; А. А. Стригалева — 91; М. Франк — 158; из фондов ГНИМА — 26, 107, 128—131, 148—150; остальные — из архива семьи.

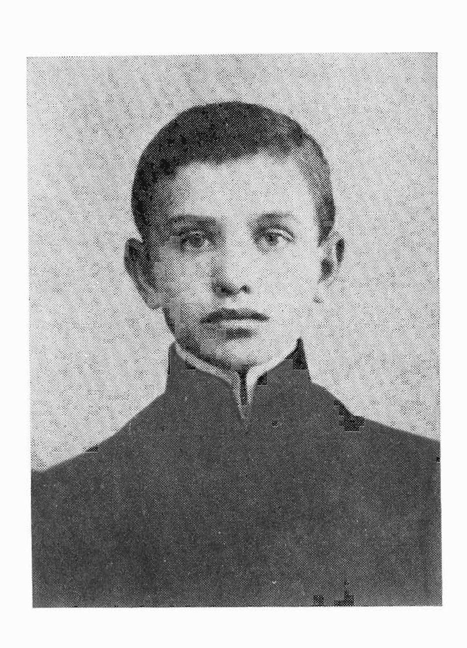
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН



Иллюстрации

1. Степан Илларионович и Елена Григорьевна Мельниковы

2. Семья инженера В. М. Чаплина. Второй справа — К. С. Мельников



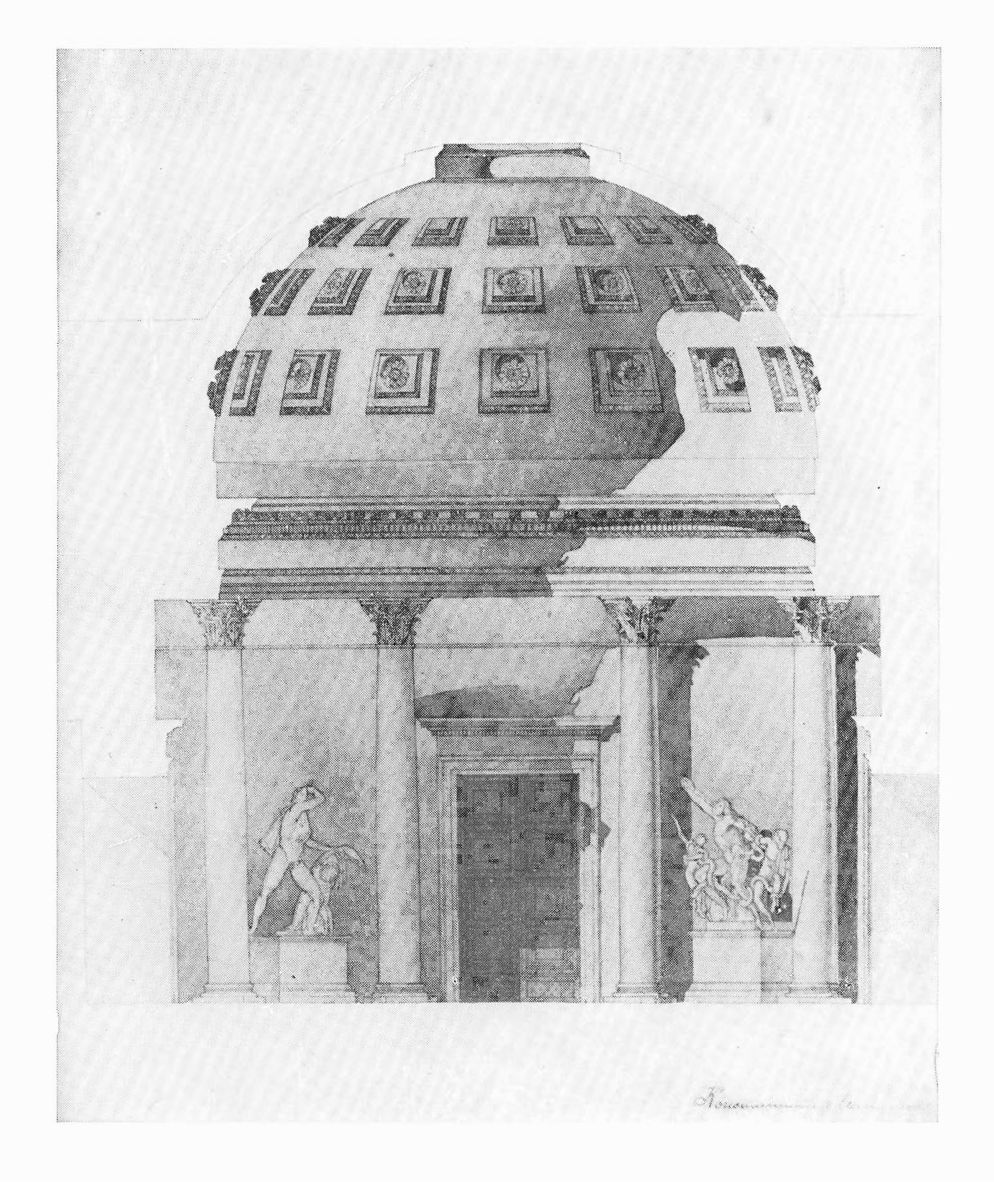
3. К. С. Мельников при поступлении в МУЖВЗ. 1905

4. Капитель. 1910-е гг.



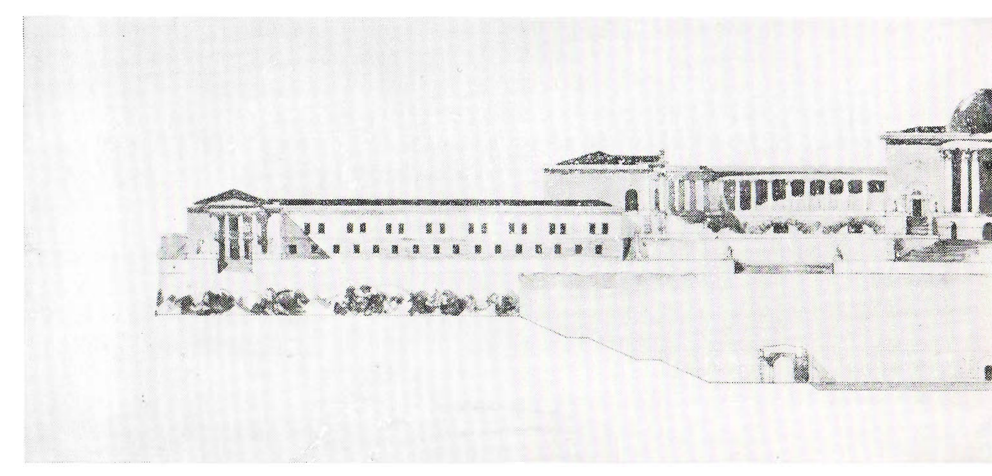
5 К. С. Мельников — студент МУЖВЗ. Середина 1910-х гг.

6. Вестибюль в римском стиле. 1914

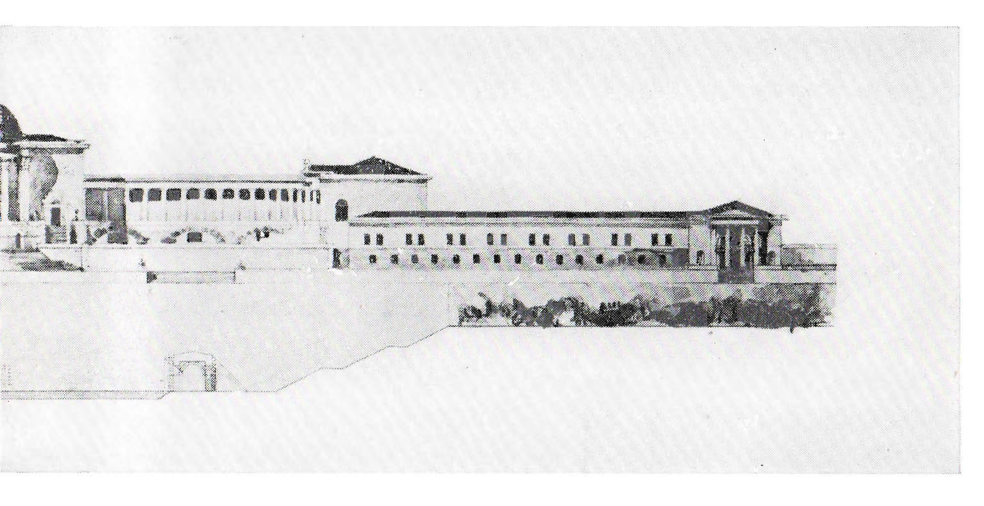


7. Художественно-промышленное училище в стиле елизаветинского барокко. 1915

8. Санаторий для раненых офицеров в Крыму. 1917. Фасад



9. Автомобильный завод АМО в Москве.
Здание заводоуправления. 1916—1917



10. Портрет Людмилы Мельниковой. 1921

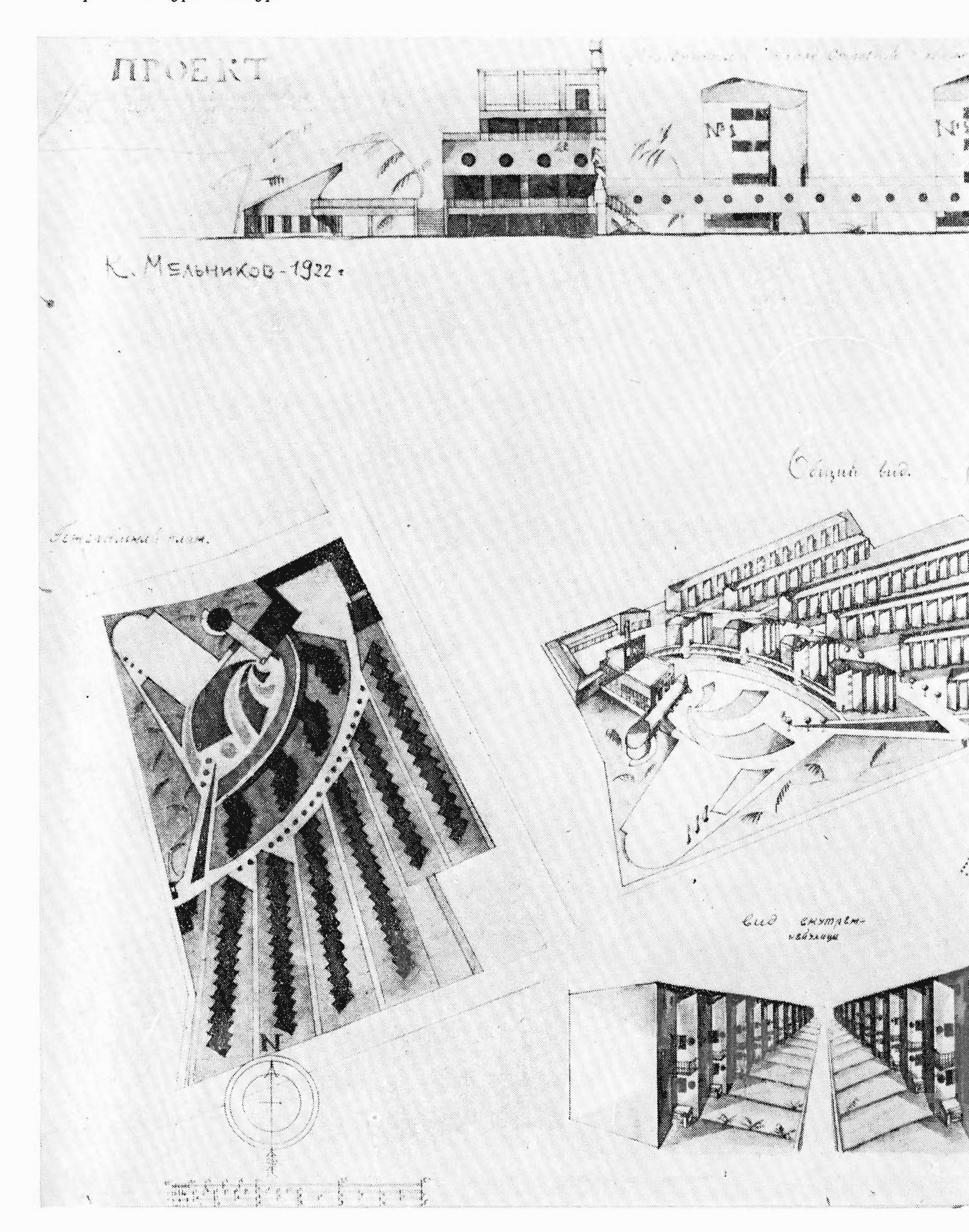
11. Портрет Виктора Мельникова. 1919

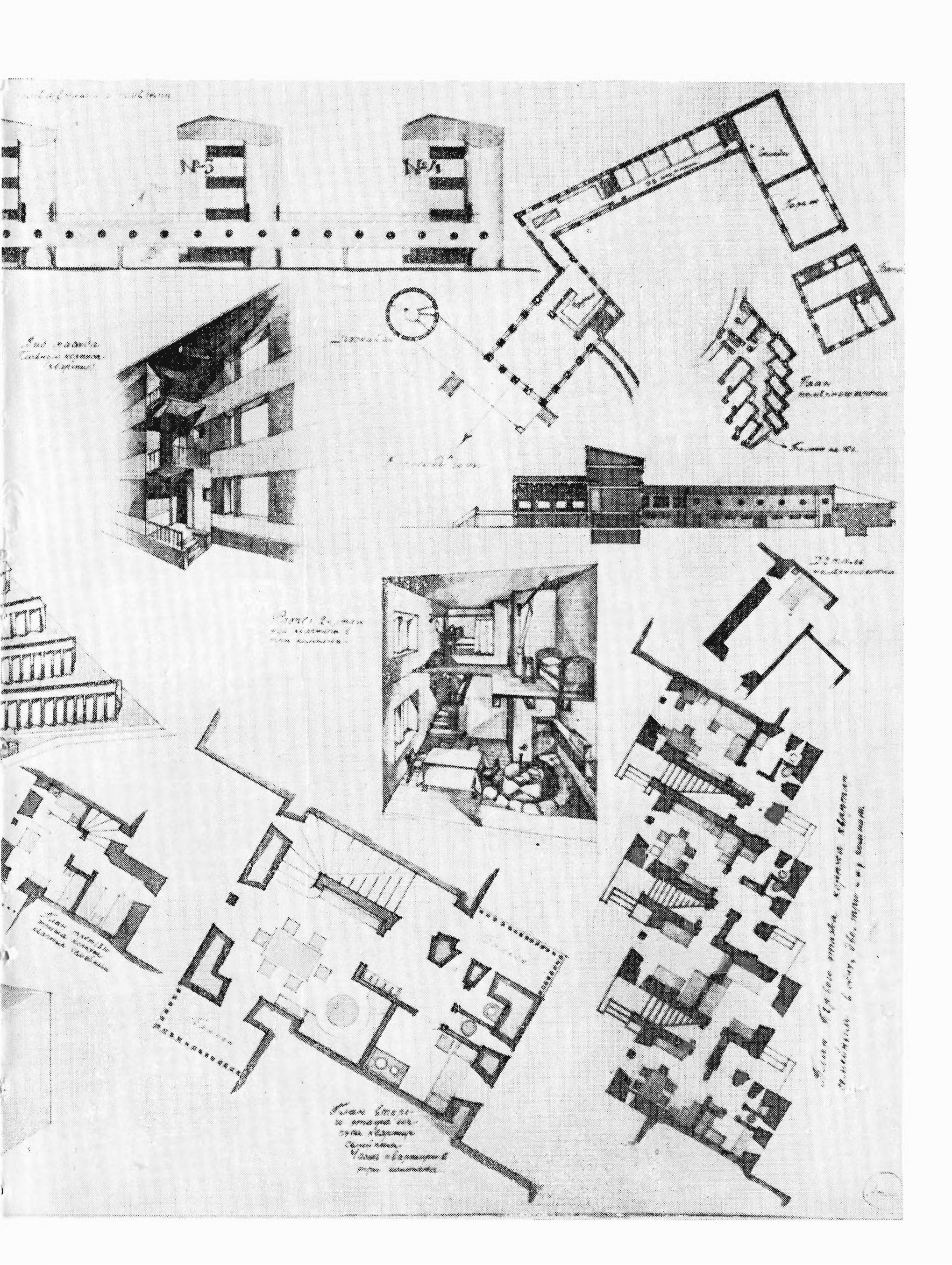
12. Портрет Анны Гавриловны Мельниковой. 1912





13. Комплекс показательных жилых домов для рабочих в Москве. 1922—1923. Проект I тура конкурса

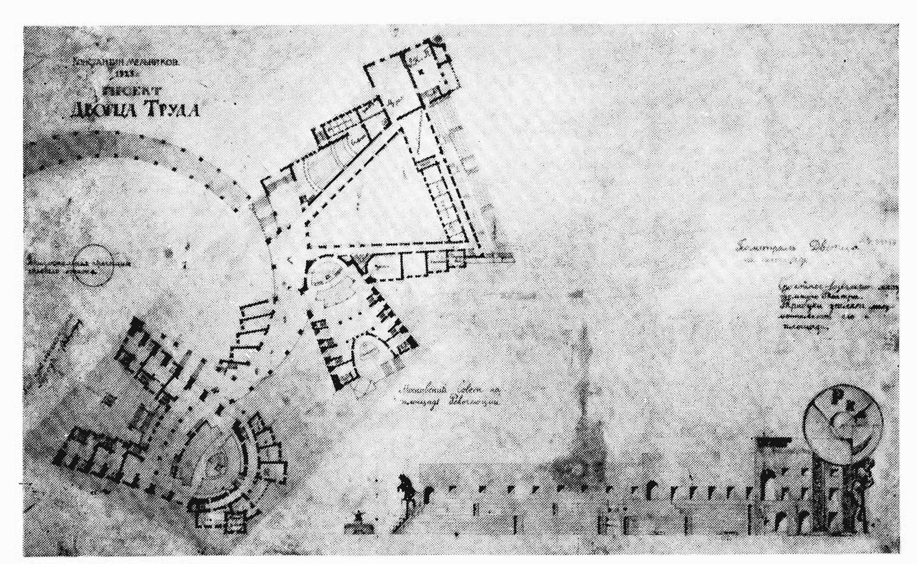




№5

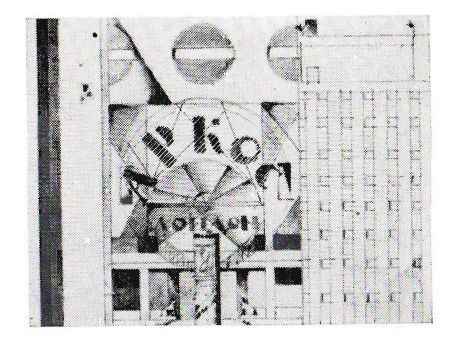
14—15. Комплекс показательных жилых домов. II тур. Набросок клуба. Фрагмент проекта

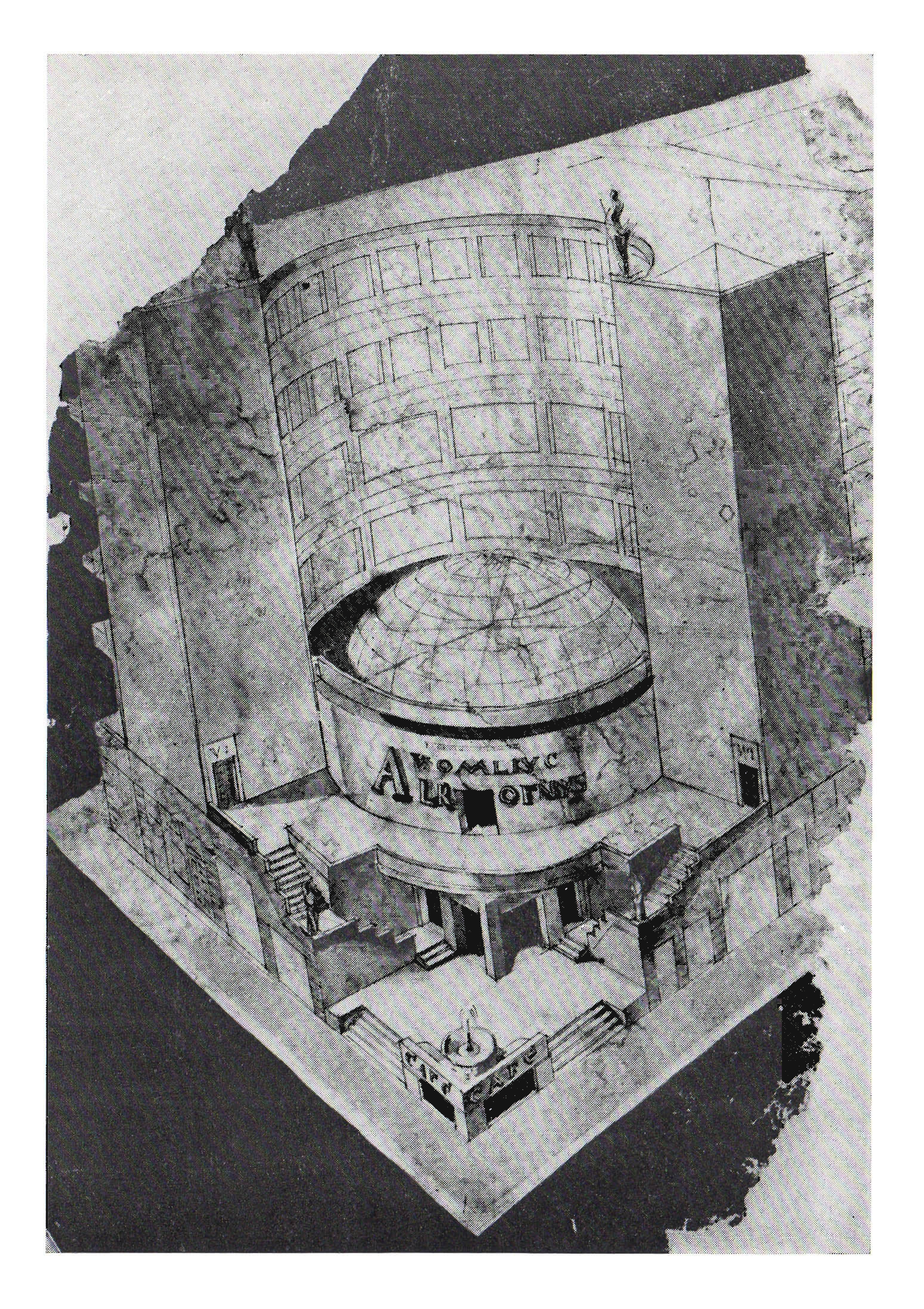
16—17. Дворец Труда в Москве. 1923. Фасад. План



18. Дворец Труда в Москве. Перспектива

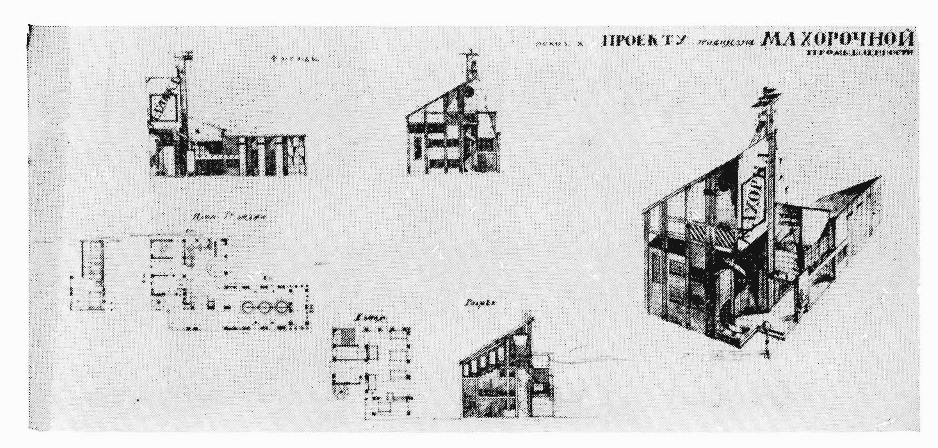
19—20. Здание акционерного общества «Аркос» в Москве. 1924
Вариант с прямоугольным двором. Фасад. Вариант с круглым двором. Перспектива

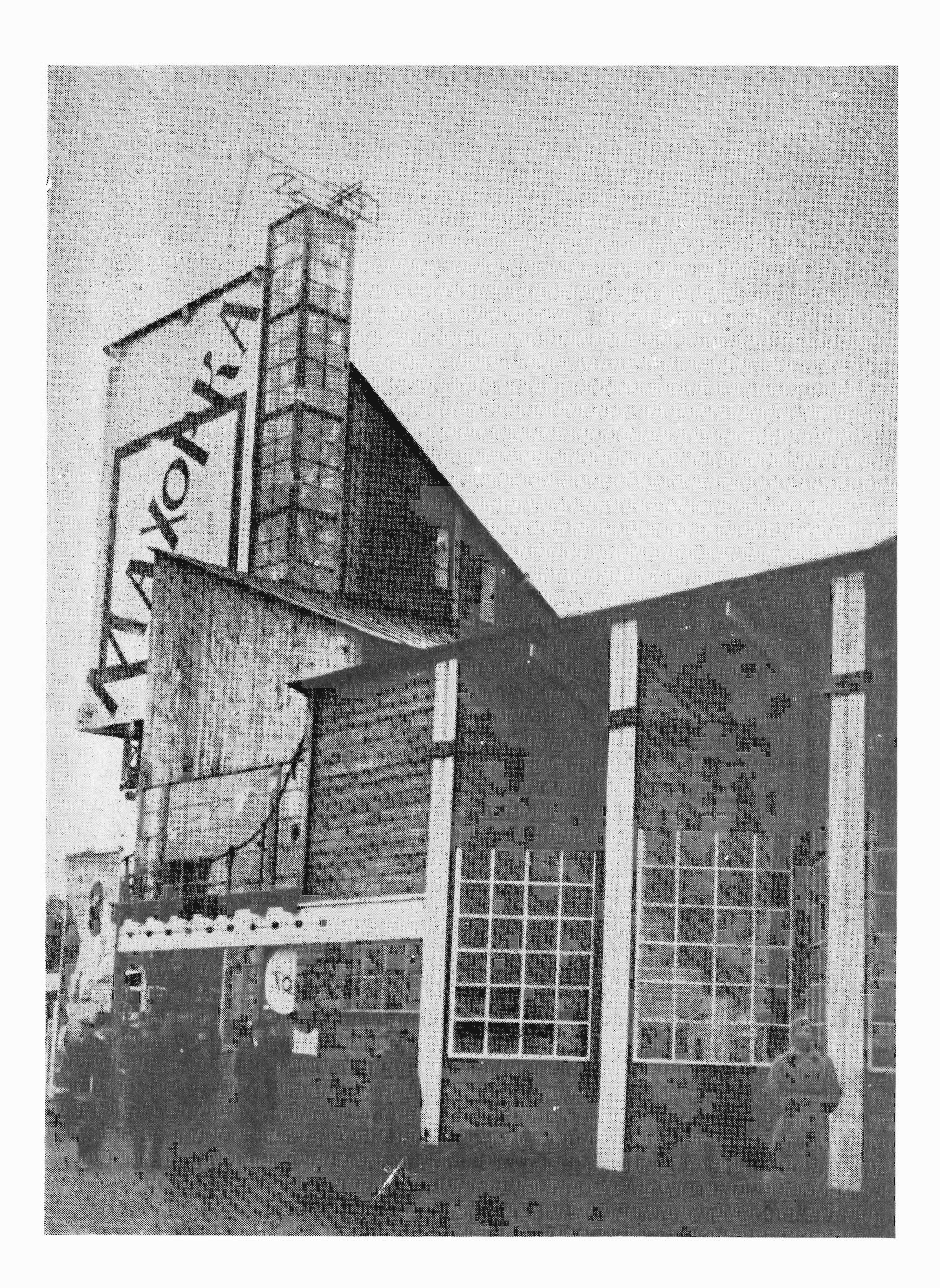




21. К. С. Мельников (справа) на балконе павильона «Махорка». 1923

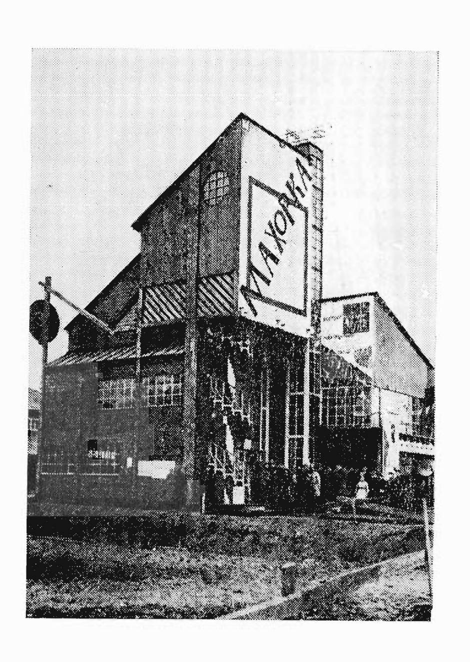
22—23. Павильон «Махорка». 1923. Проект. Фрагмент лицевого фасада

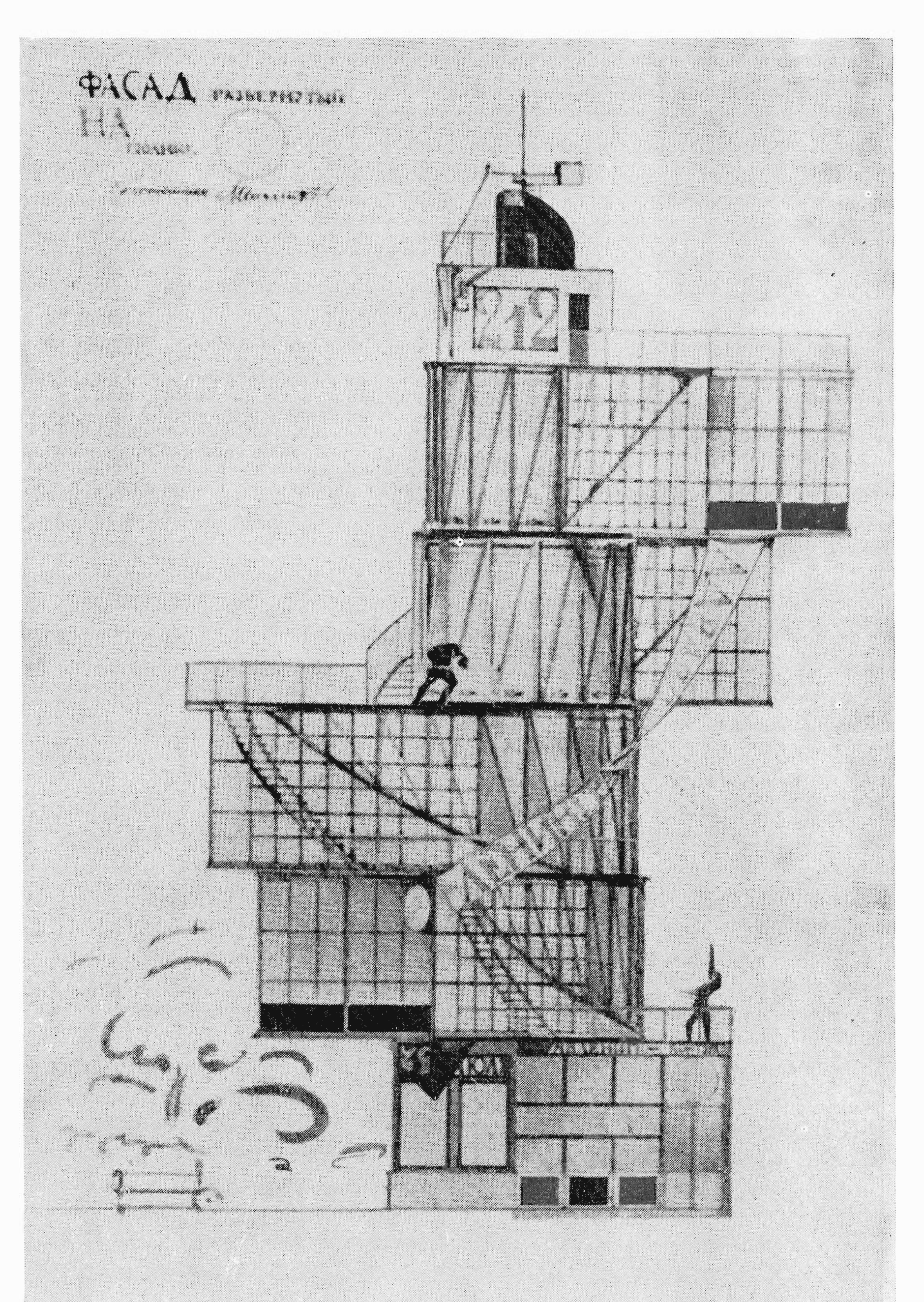



МАХОРКА

24—25. Павильон «Махорка». Общий вид. Задний фасад

26. Павильон газеты «Ленинградская правда» в Москве. 1924. Фасад





ФАСАД
НА
212



27. К. С. Мельников. Конец 1920-х — начало 1930-х гг.

28. Саркофаг В. И. Ленина. 1924. Осуществленный вариант проекта

29. Удостоверение, выданное К. С. Мельникову о его авторстве саркофага В. И. Ленина. 1924

Союз Советских Социал. Республик
Центральный Исполнительный Комитет Союза Советских Социалистических Республик.
11 "...." Сент. 1924 г.

УДОСТОВЕРЕНИЕ.

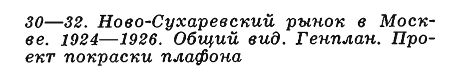
Дано сие архитектору Мельникову К.С. в том что по его проекту, под его наблюдением выполнен саркофаг для тела В.И.ЛЕНИНА в мавзолее на Красной площади.-

Секретарь Комиссии ЦИК
Союза ССР по увековеч.
пам. В.И.Ульянова-Ленина-
/Остроумова/

ПО системе
проф. К.С.Мельникова

СХЕМА
централизации и
кратчайших раз-
стояний от входов





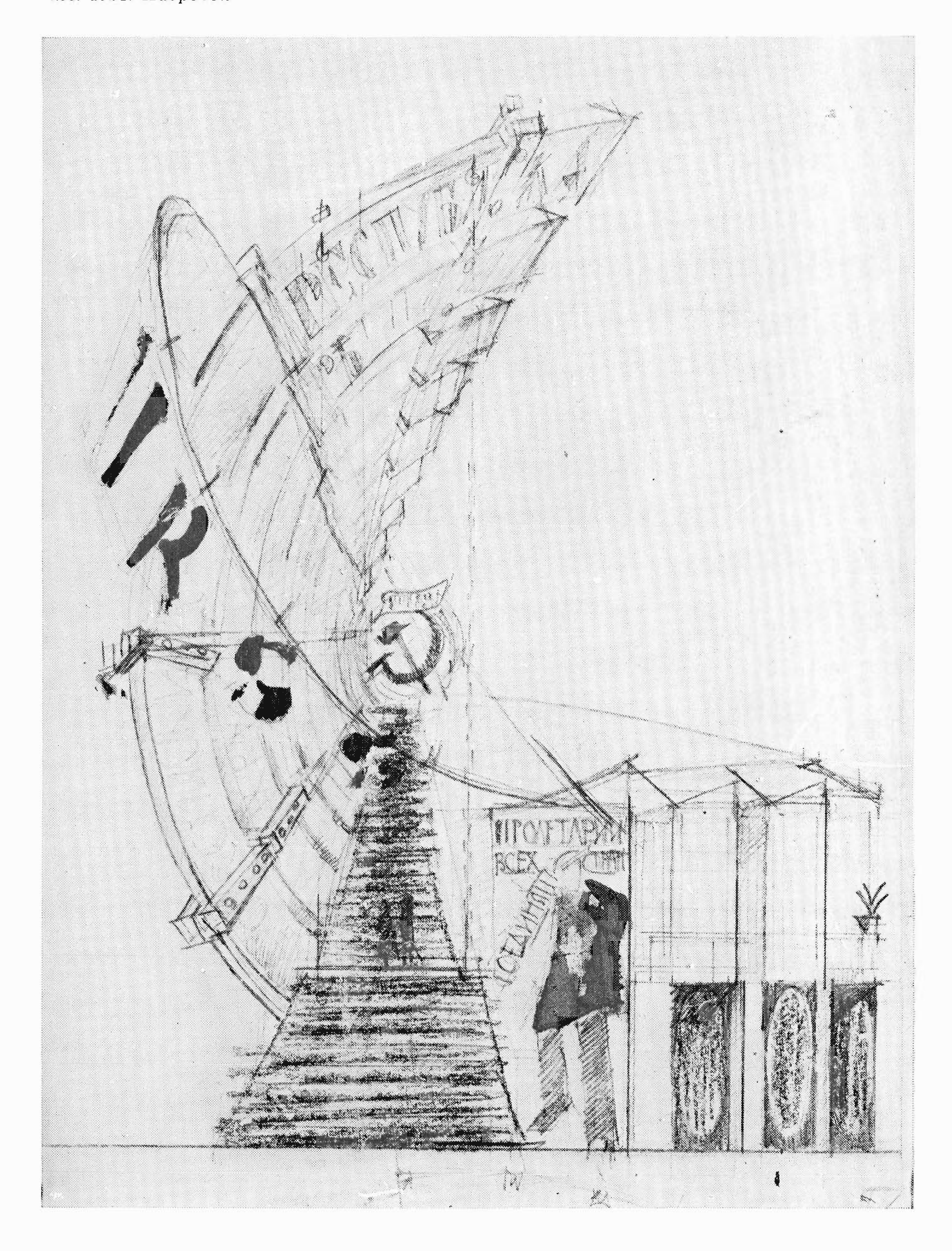
30—32. Ново-Сухаревский рынок в Москве. 1924—1926. Общий вид. Генплан. Проект покраски плафона

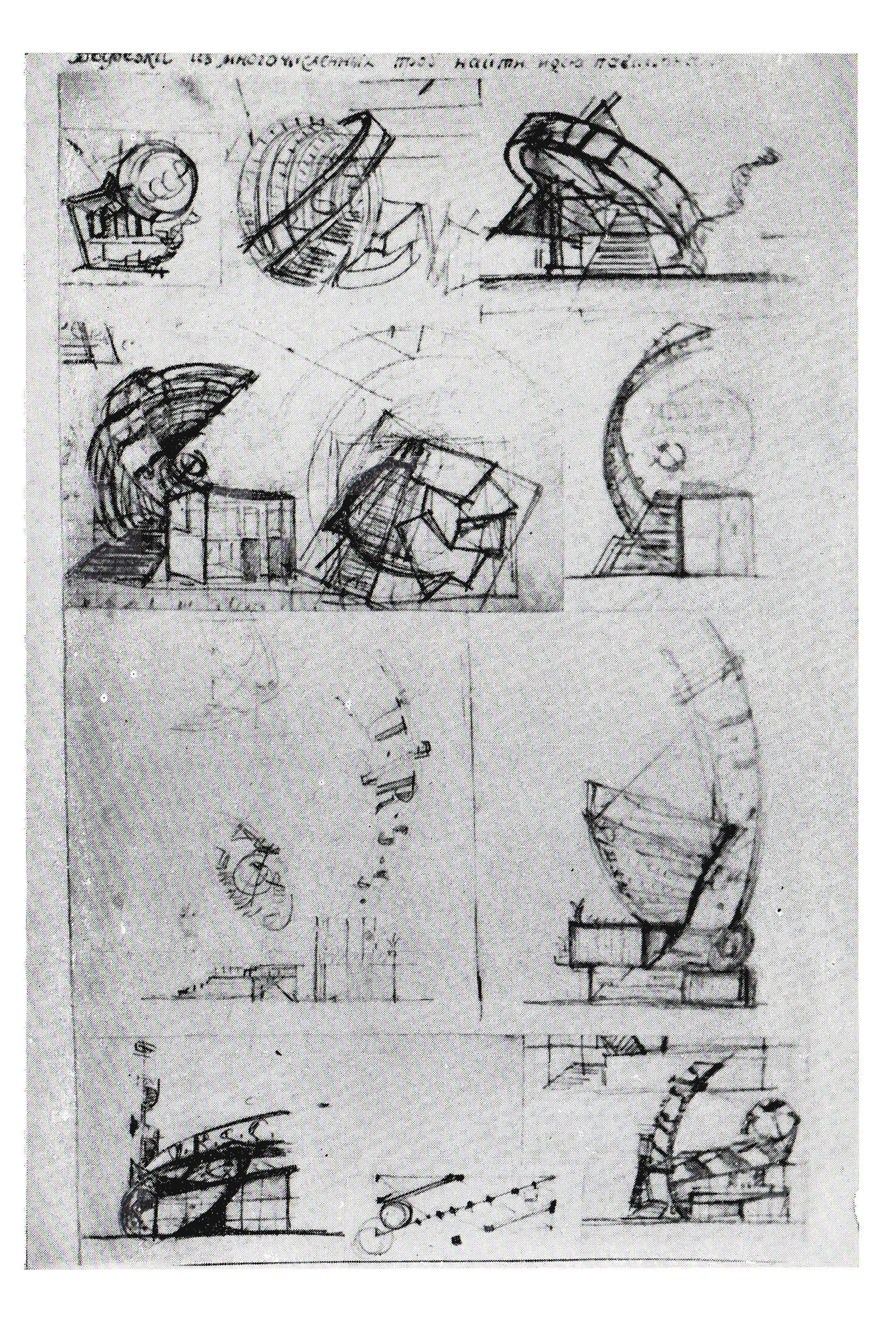
ПРОЕКТ
ЦЕНТРАЛЬНОГО ЗДАНИЯ
СУХАРЕВСКОГО РЫНКА
КОНТОРА
КОНТОРА

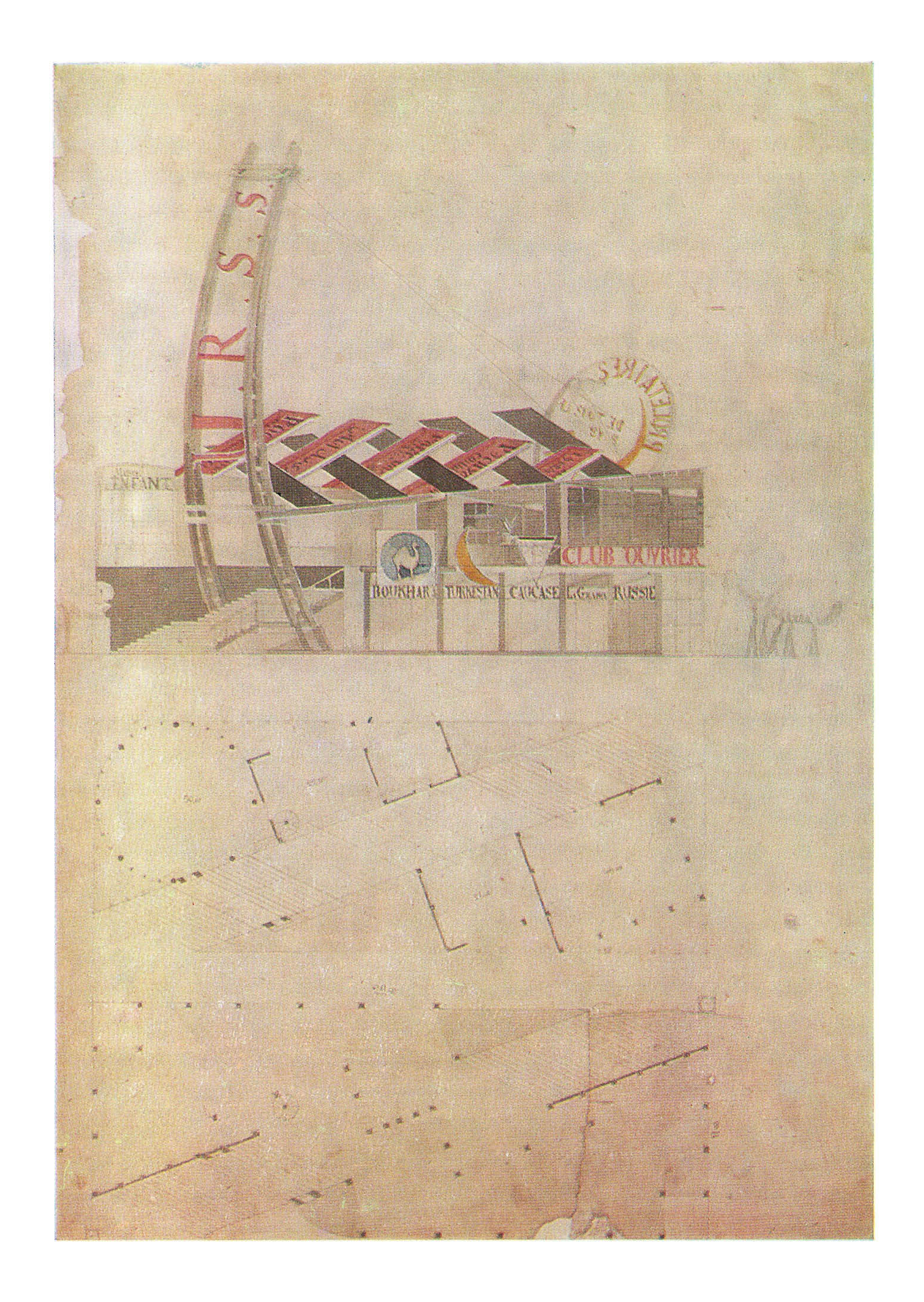
33—34. Центральное здание Ново-Сухаревского рынка. Фото с натуры. Проект

35. Павильон СССР на выставке в Париже. 1924. Набросок

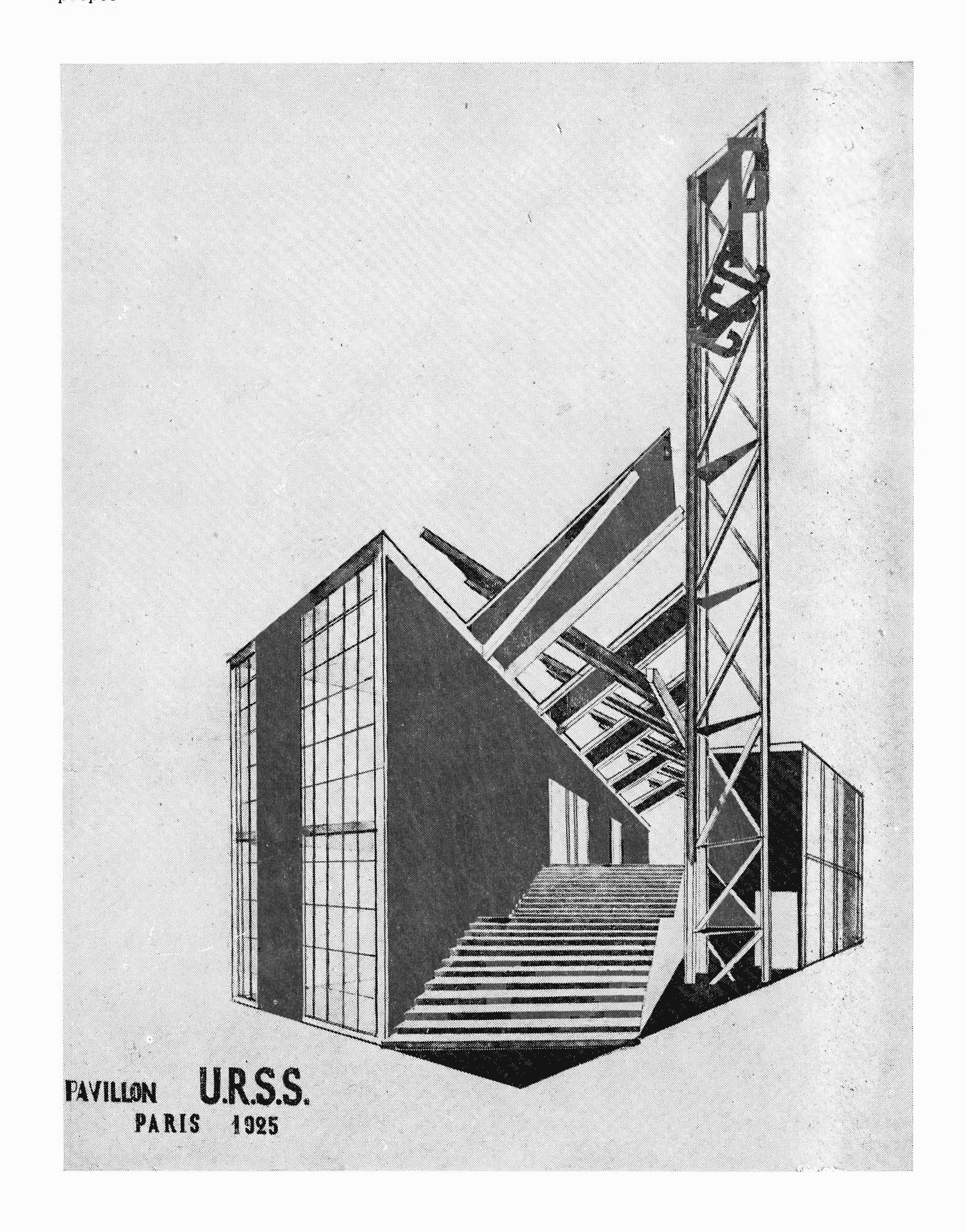
36—37. Павильон СССР на выставке в Париже. Предварительные наброски Конкурсный проект. Фасад и план

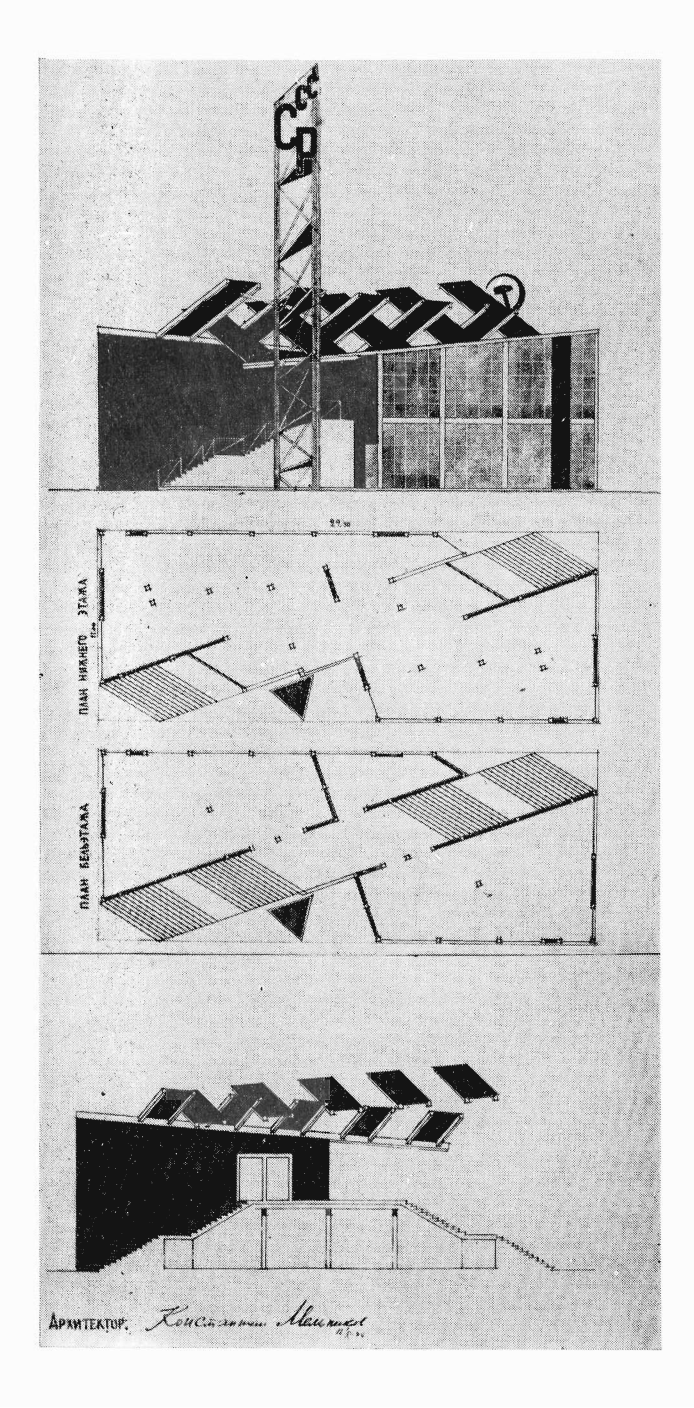




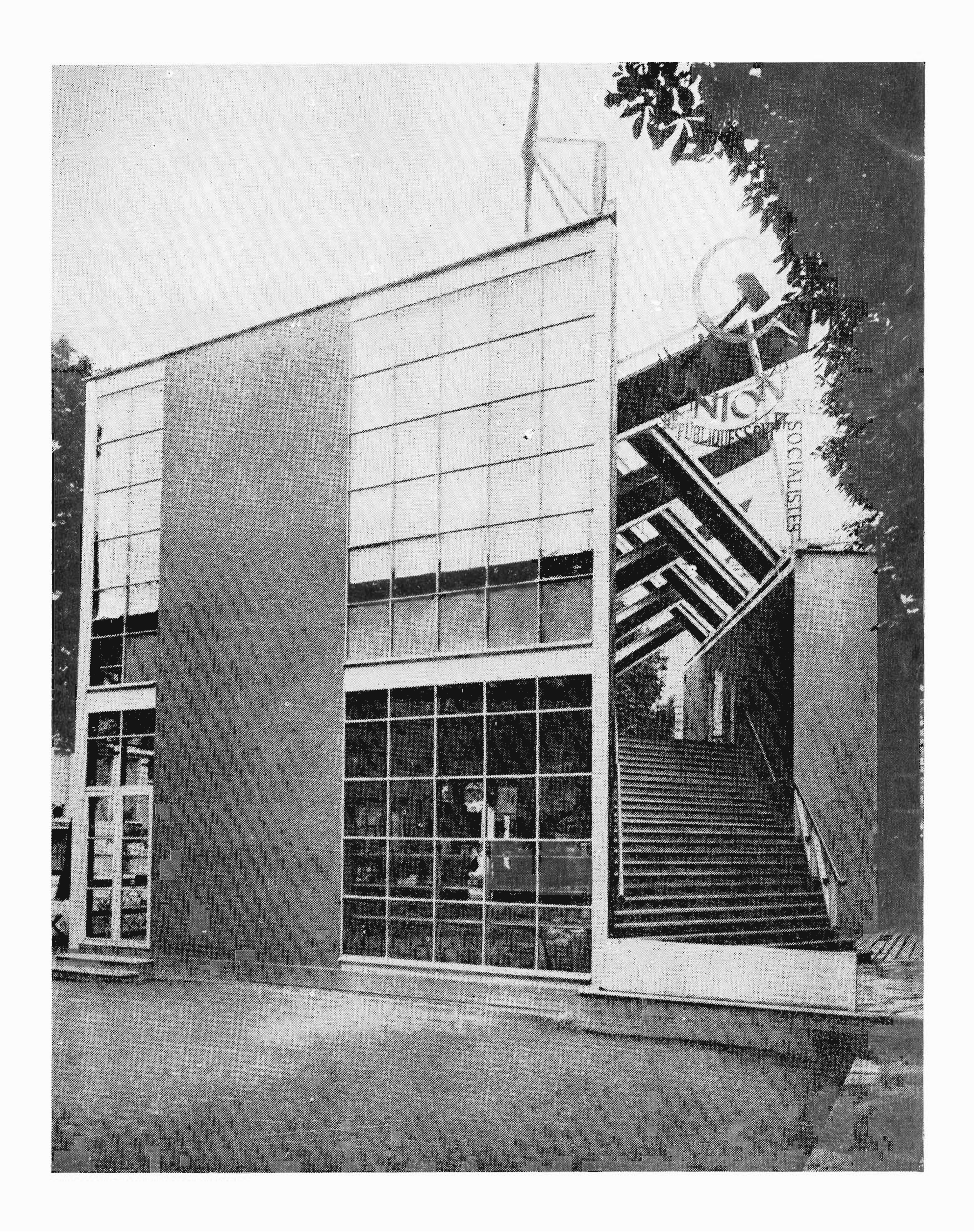

U. R. S. S.
ENFANT
CLUB OUVRIER
BOUKHARA
TURKESTAN
CAUCASE
RUSSIE

38—39. Павильон СССР на выставке в Париже. Осуществленный вариант проекта. 1925. Перспектива. Фасад, план и разрез

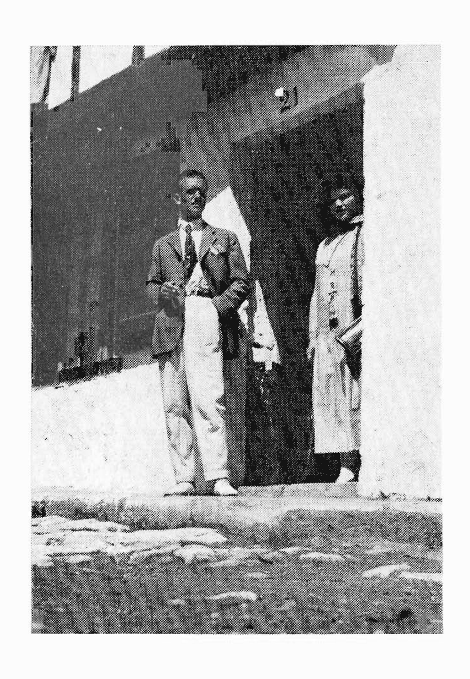



СССР
ПЛАН НИЖНЕГО ЭТАЖА
ПЛАН БЕЛЬЭТАЖА
АРХИТЕКТОР.

40—42. Павильон СССР на выставке в Париже. Общие виды с продольной стороны. Торцовый фасад




REPUBLIQUES

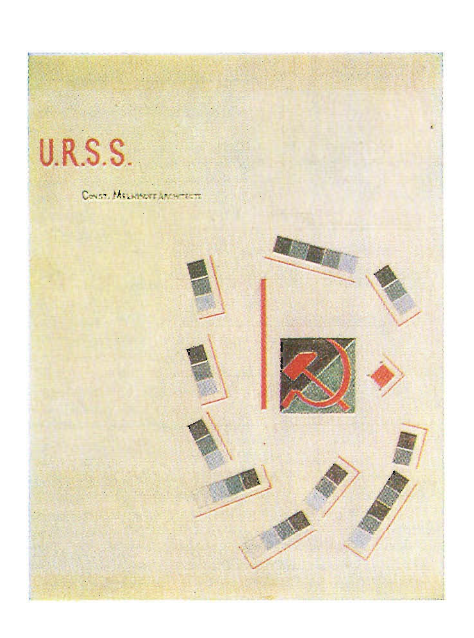


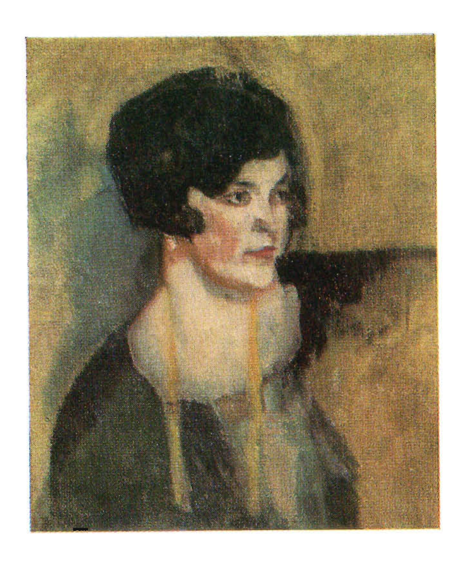
43. Павильон СССР на выставке в Париже. Лестница

44. К. С. и А. Г. Мельниковы в Сен-Жан-де-Люз. 1925

45. Киоски Торгсектора СССР на выставке в Париже. 1925

46—47. Торгсектор СССР на Парижской выставке. 1925. Генплан. Проект киоска



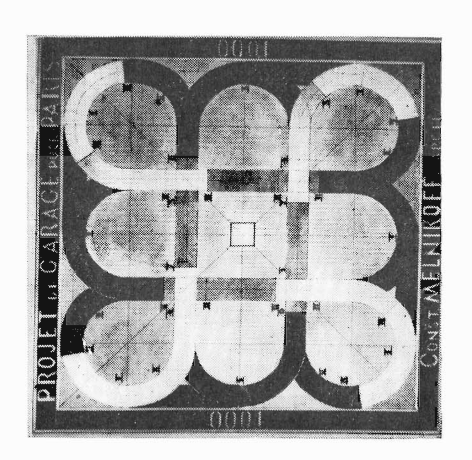


48. Портрет А. Г. Мельниковой. 1926

49. Деревня Сибур. 1925

-AUTOS-1000-AUTOS-

MELNIKOFF ARCHITECTE





50—52. Гараж для такси в Париже (кубический вариант). 1925. Фасад. План. Разрез

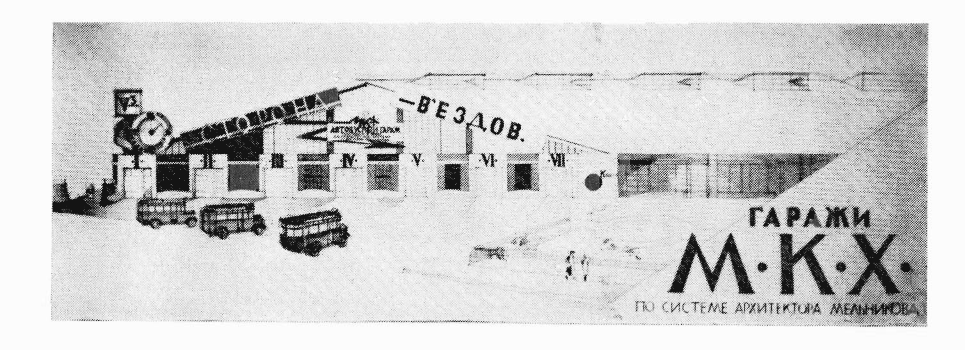
53—54. Гараж для такси в Париже (вариант над мостами через Сену). 1925. Перспектива. Фасад и план

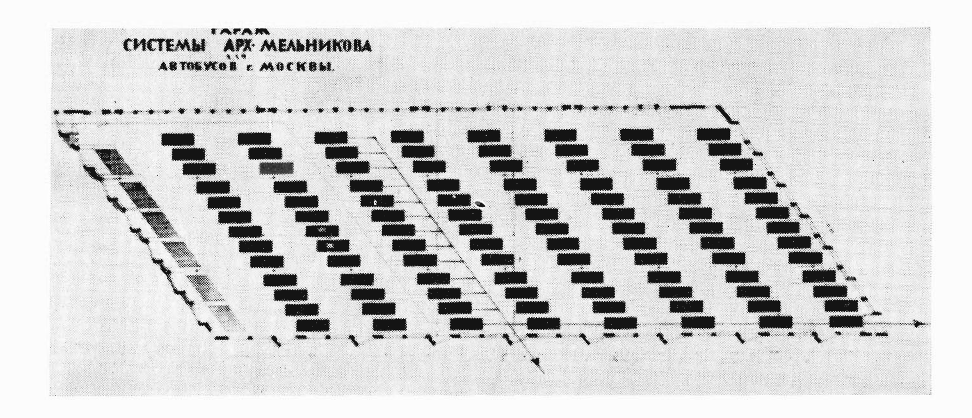
55. Павильон СССР на выставке в Салониках. 1926

56—58. Гараж для автобусов на Бахметьевской ул. в Москве. 1926
Эскиз пятиэтажного варианта. Осуществленный вариант проекта. Фасад. План



М·К·Х·
к ПРОЕКТУ ГАРАЖЕЙ по СИСТЕМЕ Архитектора
К.С.МЕЛЬНИКОВА.
МОСКВА
1926г.
ОКРАИНА
ГАРАЖ
ГОРОД

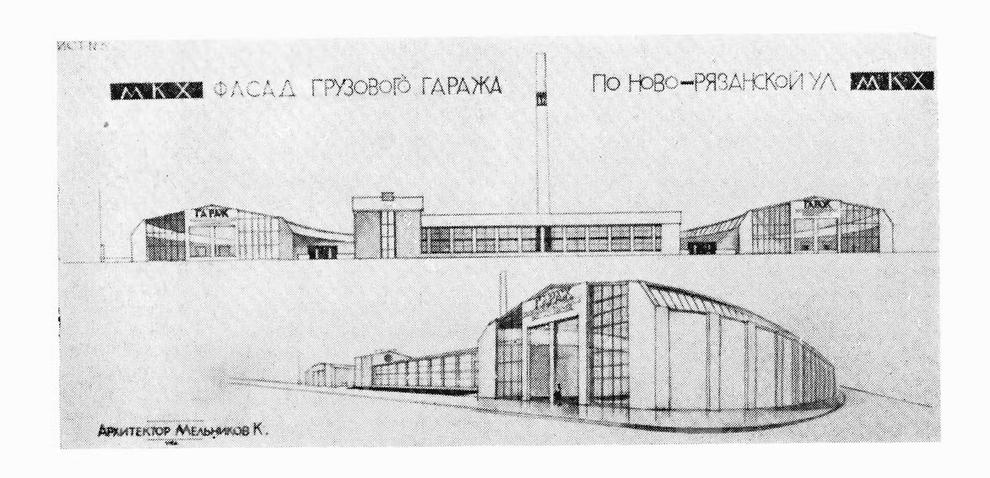




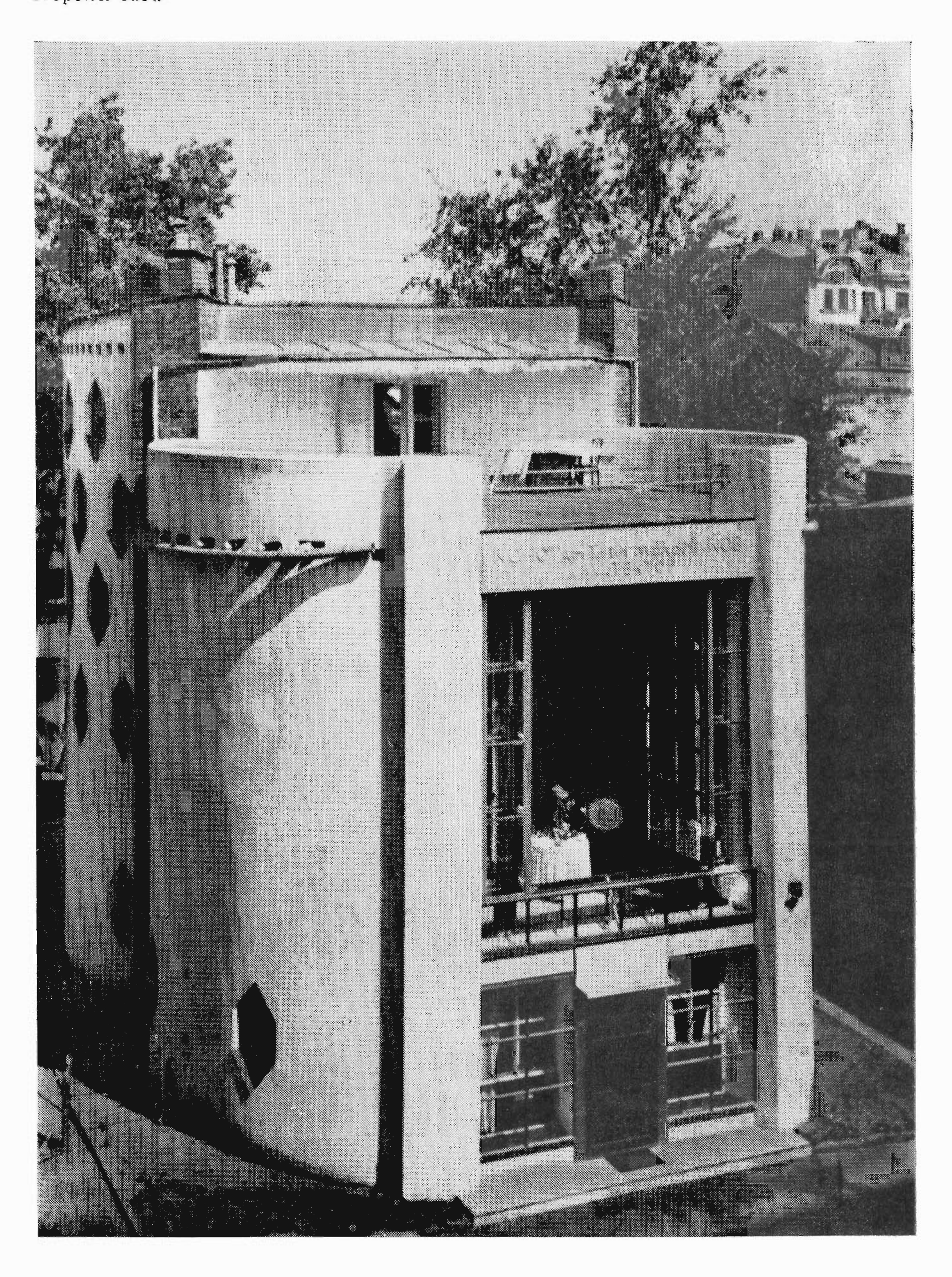
СТОРОНА
БАХМЕТЬЕВСКИЙ
АВТОБУСНЫЙ ПАРК
ВЪЕЗД
I
II
III
IV

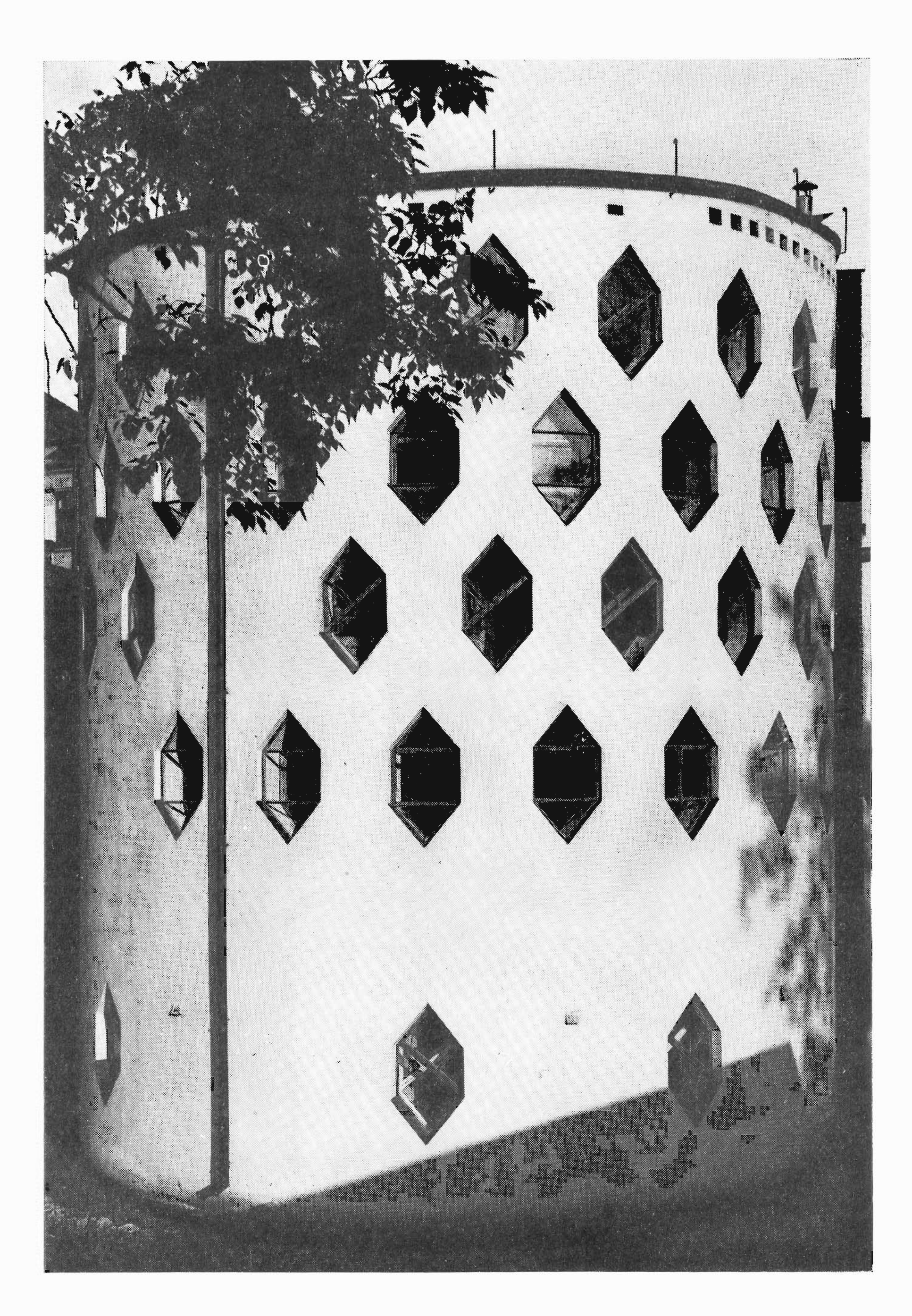
59—62. Гараж на Бахметьевской ул. Въездной фасад. Интерьер. Задний фасад. Интерьер

63—66. Гараж для грузовых машин на Ново-Рязанской ул. в Москве. 1926—1929. Проект. Фрагмент фасада. Гараж в строительстве. Интерьер

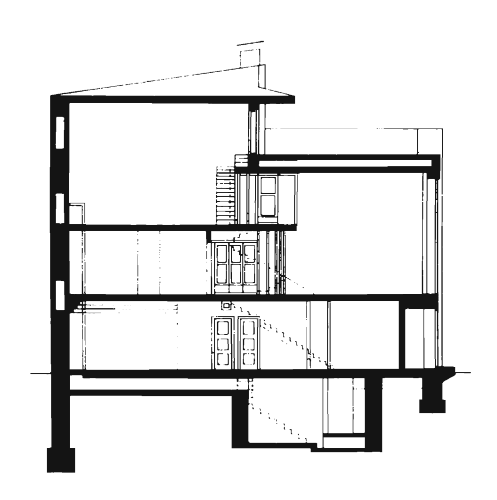


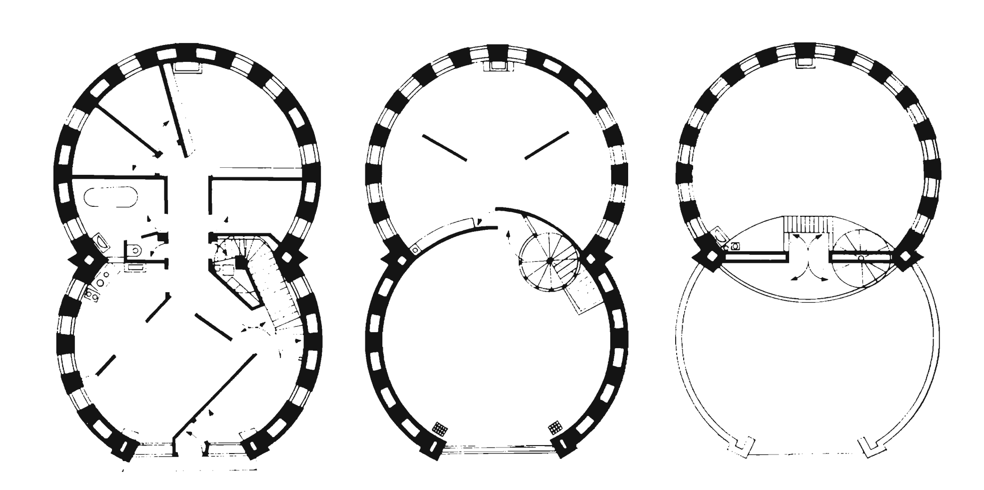
67—68. Жилой дом Мельниковых в Москве. 1927—1929. Вид с улицы. Вид со стороны сада



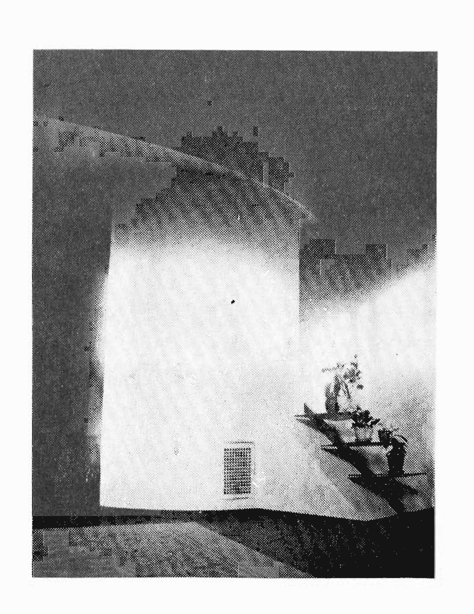


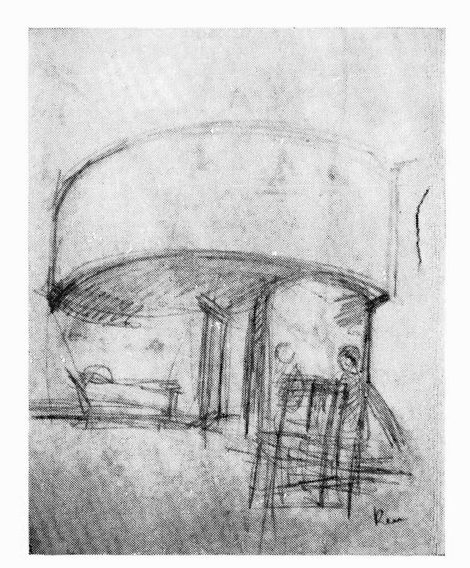
69—70. Жилой дом Мельниковых. Продольный разрез. Планы этажей



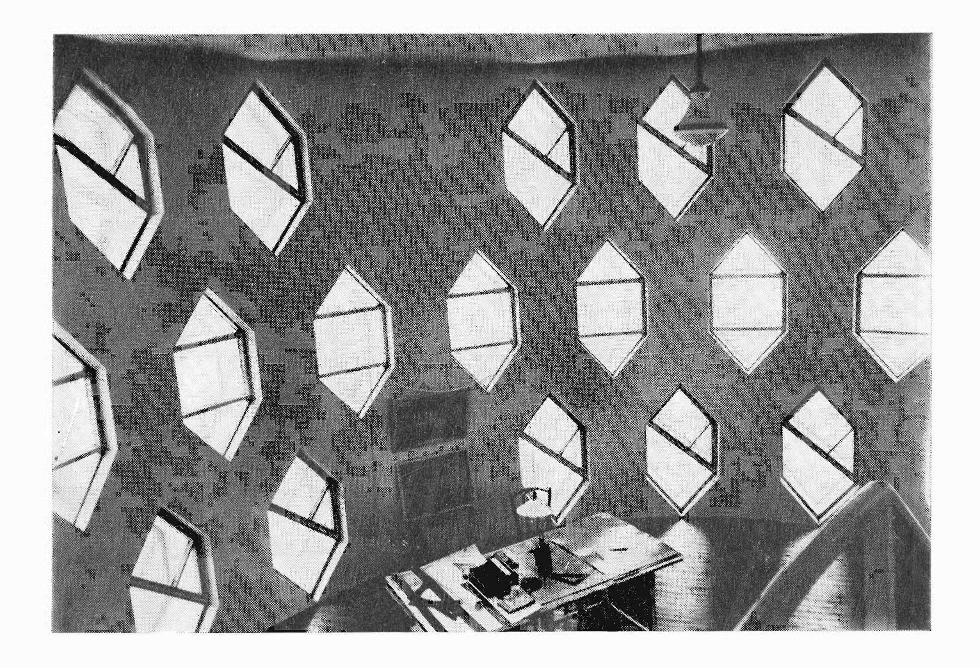


71—72. Интерьер спальни в доме Мельниковых. Этюд с натуры и фотография. 1930-е гг.





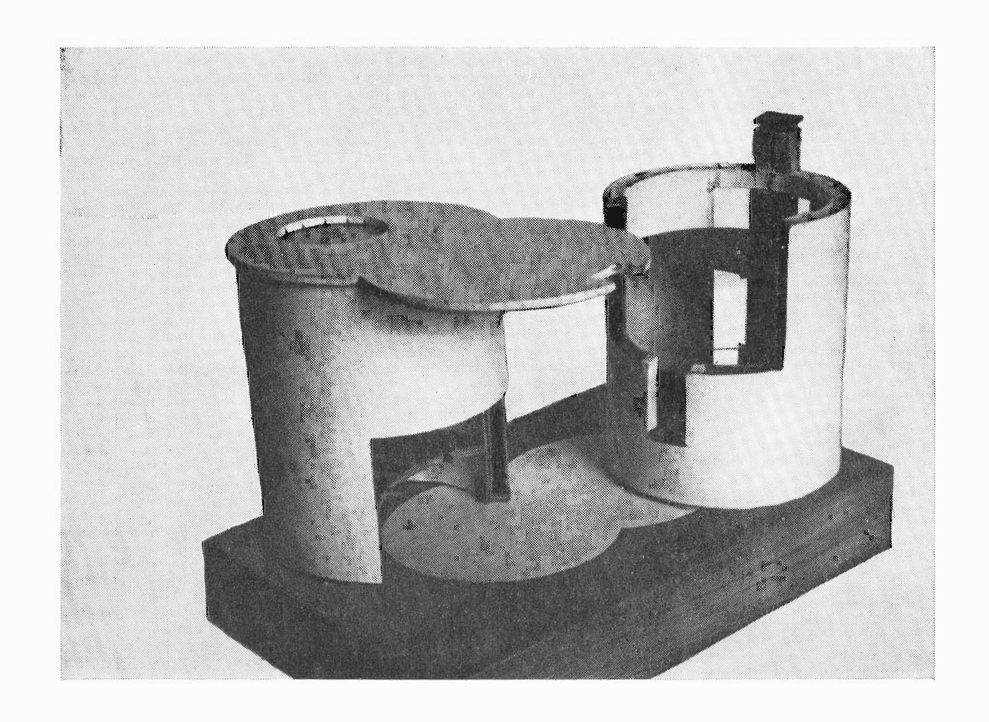
73—76. Жилой дом Мельниковых. Фрагмент интерьера гостиной. Рисунок интерьера гостиной с натуры. 1960-е гг. Интерьер гостиной. Интерьер студии



77. Жилой дом Мельниковых. Фото с макета

78. Клуб им. Фрунзе в Москве. 1927—1929. Проект

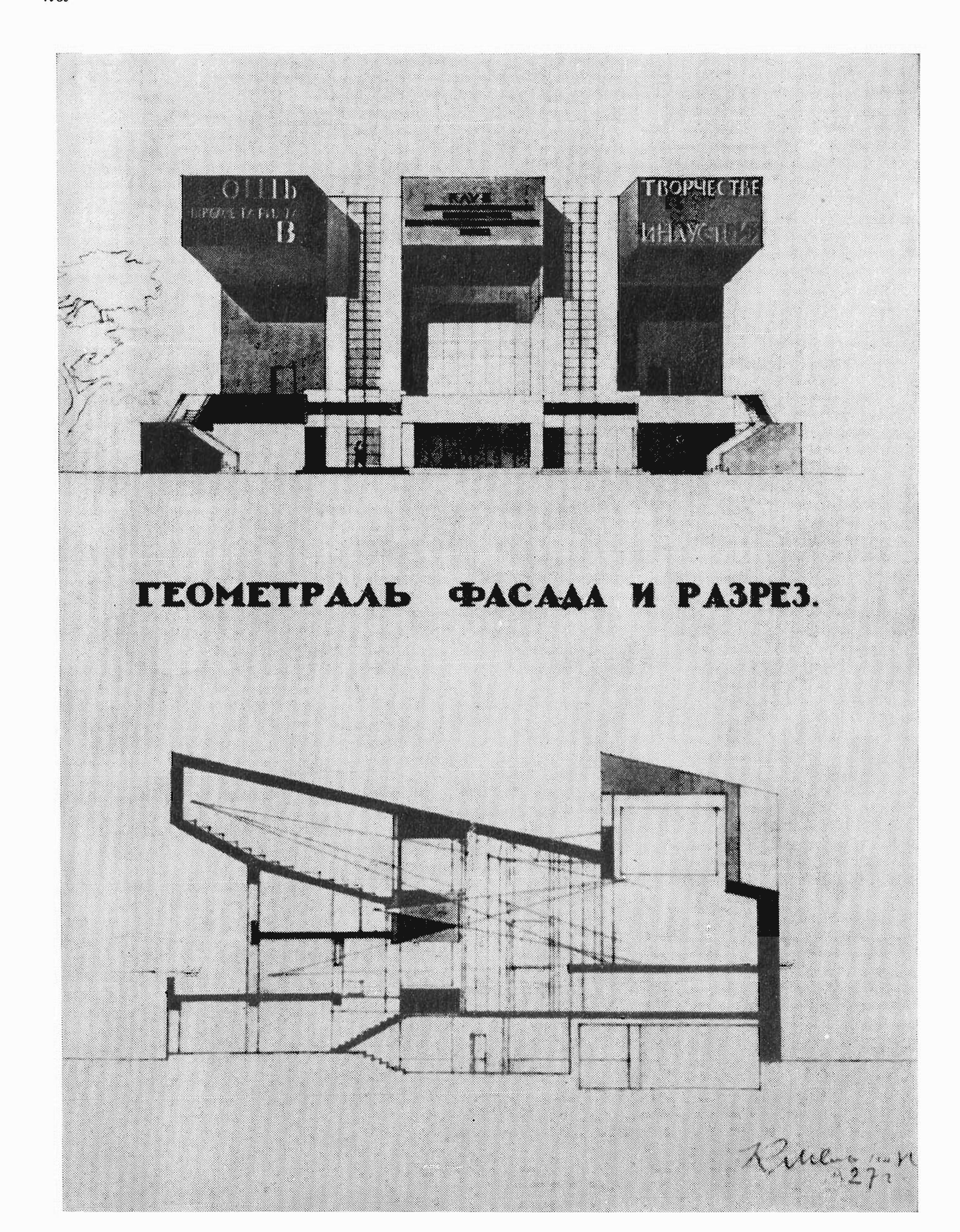
79. Клуб им. Русакова в Москве. 1927—1929. Схема трансформации зрительного зала (планы). Чертеж 1933 г.



МОС-ГУБ-ОТДЕЛА СОЮЗА ХИМИКОВ.
ФРУНЗЕ
КИНО-
ПРОЕКТ КЛУБА ЗАВОДА
ФРУНЗЕ в ДОРОГОМИЛОВЕ
АРХИТЕКТОР МЕЛЬНИКОВ К.

XXVII
ТЕАТР КЛУБА НА СТРОМЫНКЕ
350
450
550
775
1000
1225

80—82. Клуб им. Русакова. Фасад и разрез. Вид с улицы. Вид с боковой стороны

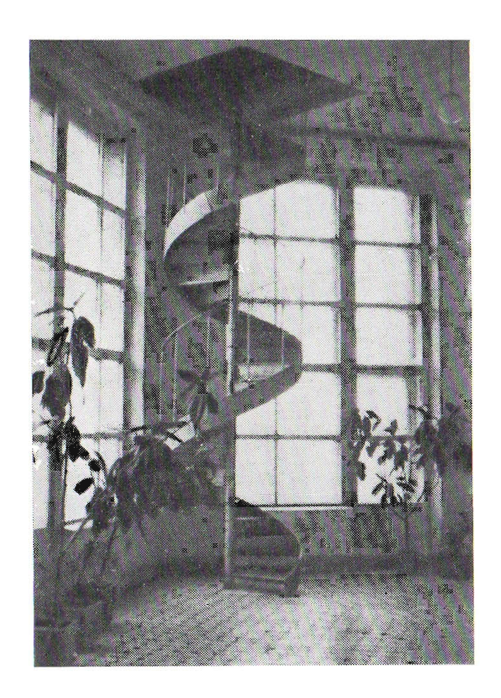


83—84. Клуб им. Русакова. Вид сзади. Интерьер зрительного зала

85—86. Клуб завода «Каучук» в Москве. 1927—1929. Общий вид. Планы этажей

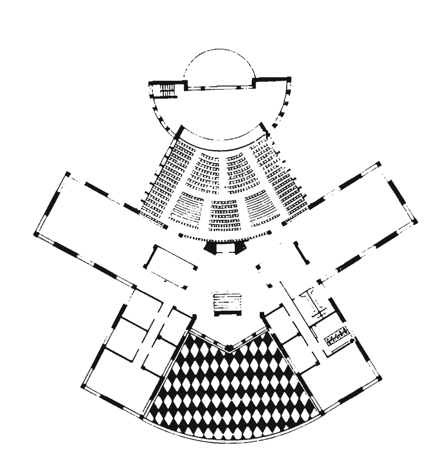
87. Клуб завода «Каучук». Интерьер спортзала

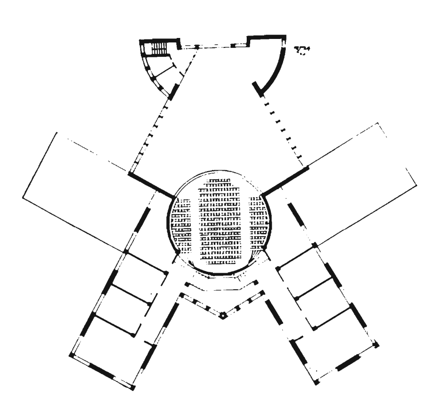
88—90. Клуб фабрики «Свобода» в Москве. 1927—1929. Перспективный рисунок. Разрезы. Общий вид



91—92, 94—95. Клуб фарфоровой фабрики в Дулеве. 1927—1928. Фрагмент интерьера. Общий вид. Планы I и II этажей

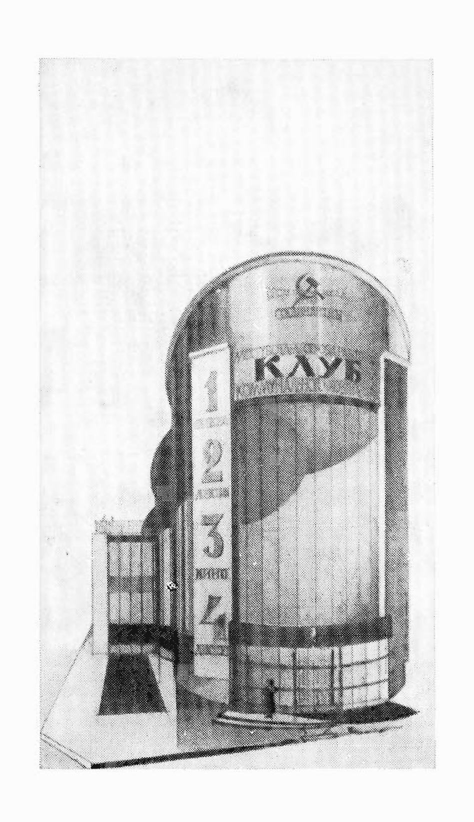
93. Тарелка с портретом К. С. Мельникова, преподнесенная ему рабочими Дулевской фарфоровой фабрики. 1931

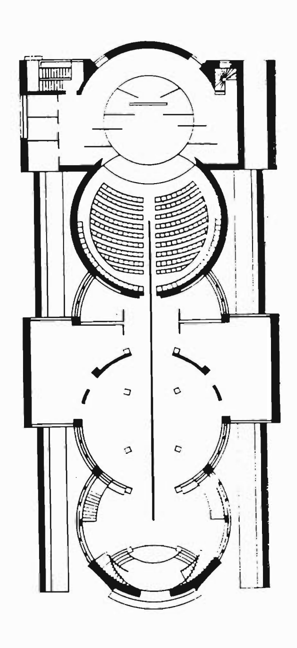




96—97. Клуб им. Зуева в Москве. 1927. Перспектива. План

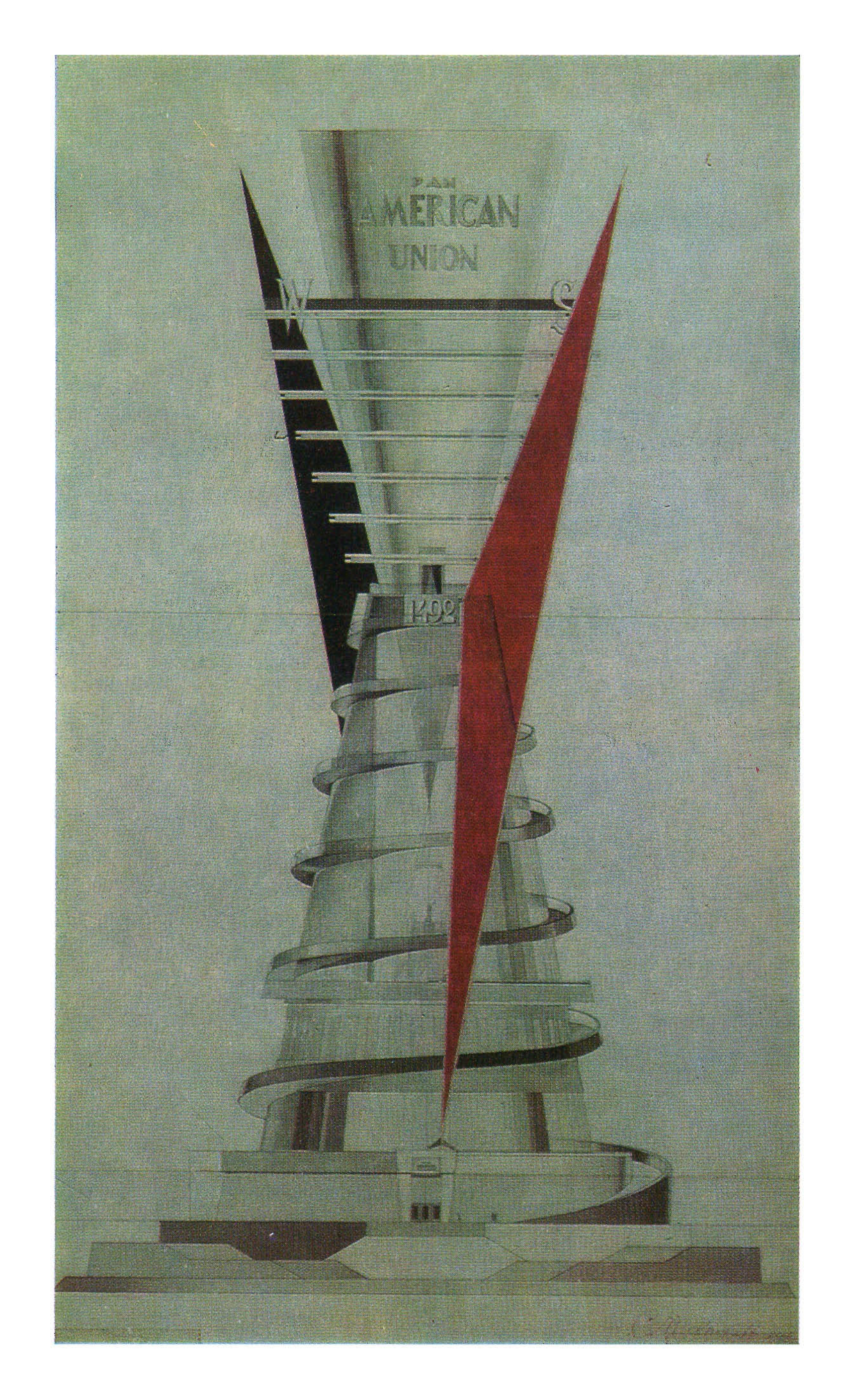
98—101. Клуб фабрики «Буревестник» в Москве. 1929—1932. Проект клуба. Интерьер зрительного зала. Перспектива. Вид с улицы



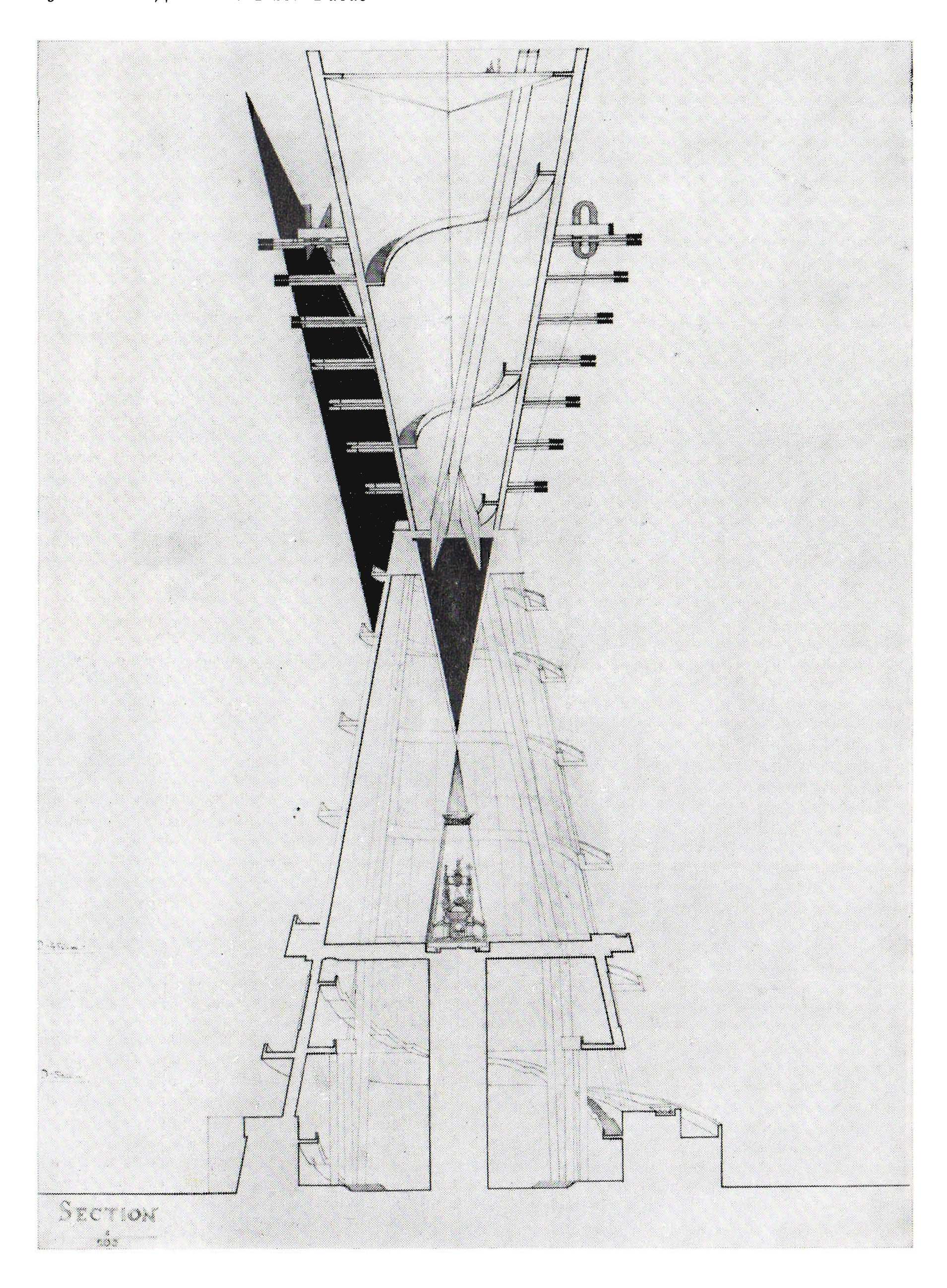


М·Губ·О-л. Союза Кожевников ПРОЕКТ КЛУБА завода БУРЕВЕСТНИК

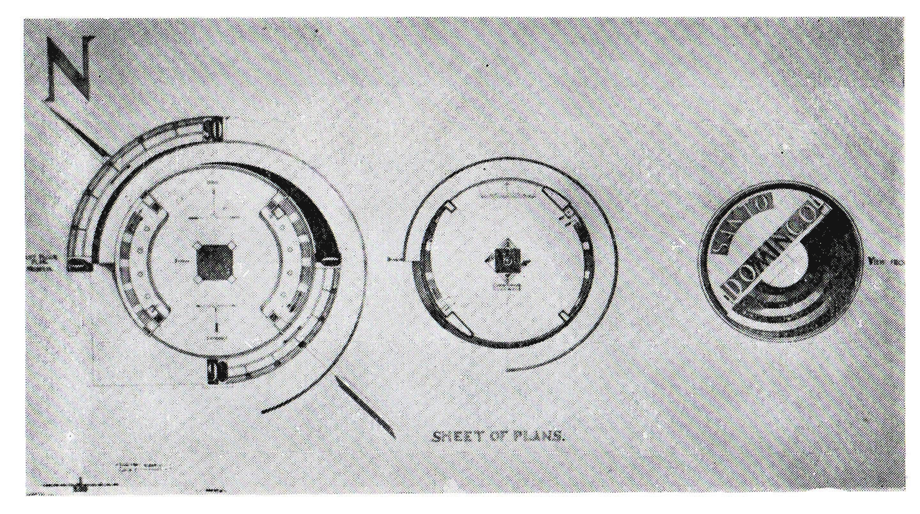
КЛУБ
БУРЕВЕСТНИ


PAN
AMERICAN
UNION
W
S
1492

← *102. Памятник-маяк Христофору Колумбу в Санто-Доминго. 1929. Фасад*



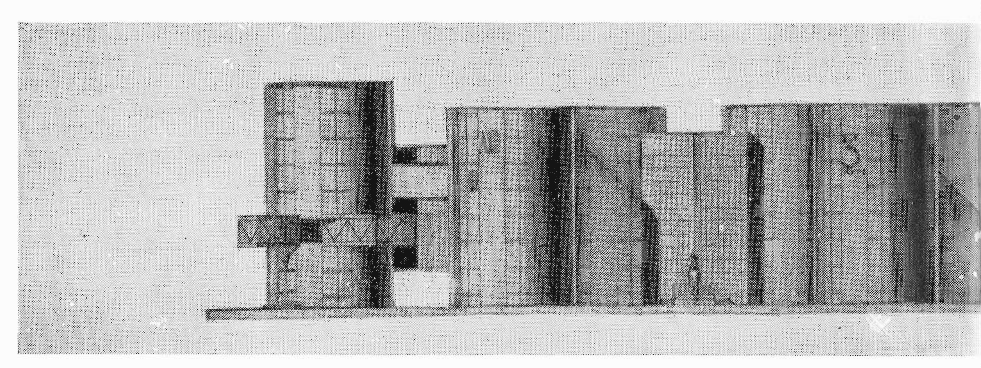
103—105. Памятник-маяк Христофору Колумбу. Разрез. Перспектива. Планы



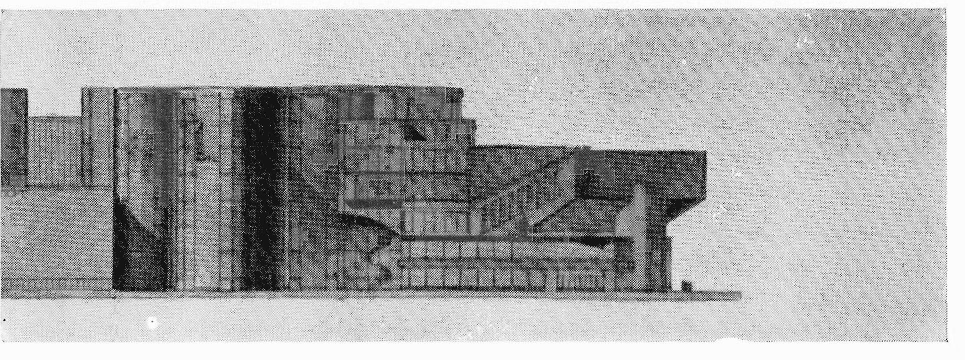
106. Фонтан в ЦПКиО в Москве. 1929.

107—108. Академия им. Фрунзе в Москве. 1930—1931. Фасад. Перспективный рисунок

ПАРК
КУЛЬТУРЫ
И
ОТДЫХА
ПРОЕКТ ФОНТАНА.
АРХИТЕКТОР МЕЛЬНИКОВ



Военный [illegible] РККА — [illegible] 1930

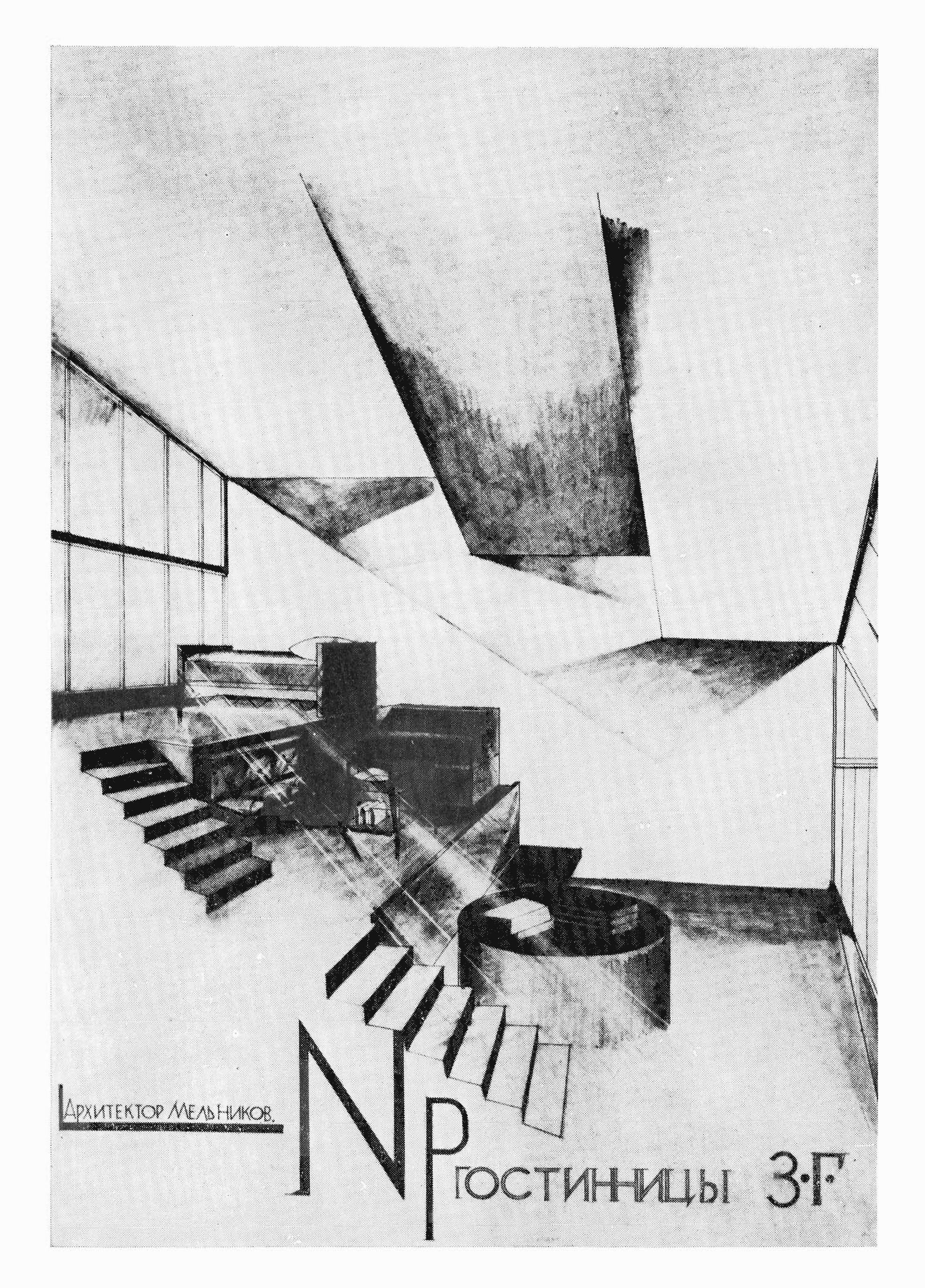


109. *Планировка Юго-Западного района Москвы. Эскиз мостов через Москву-реку. 1936*

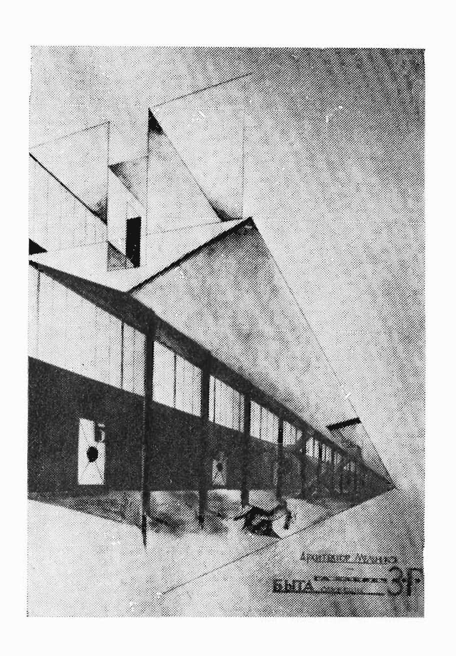
110. *Натюрморт с банкой. 1930*

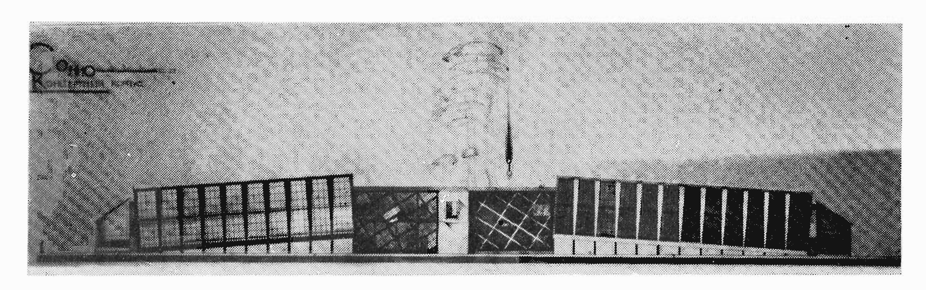
111. Планировка Юго-Западного района Москвы. Эскиз мостов через Москву-реку. 1936

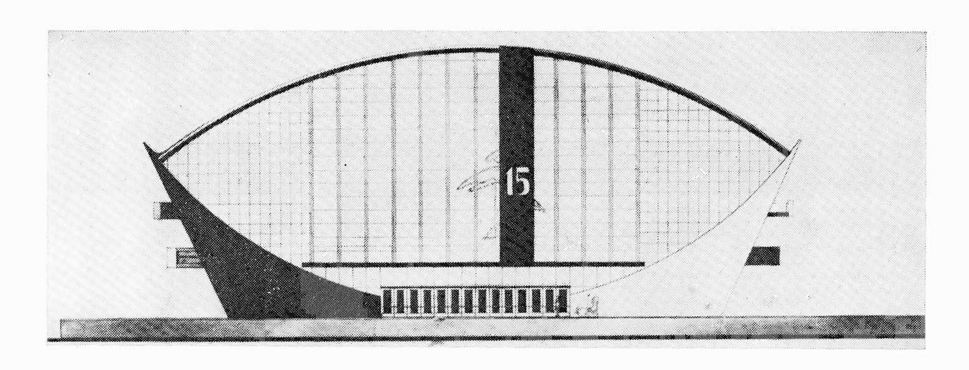
112. Натюрморт с вазой. 1924


Архитектор Мельников.
N
Гостиницы 3·F

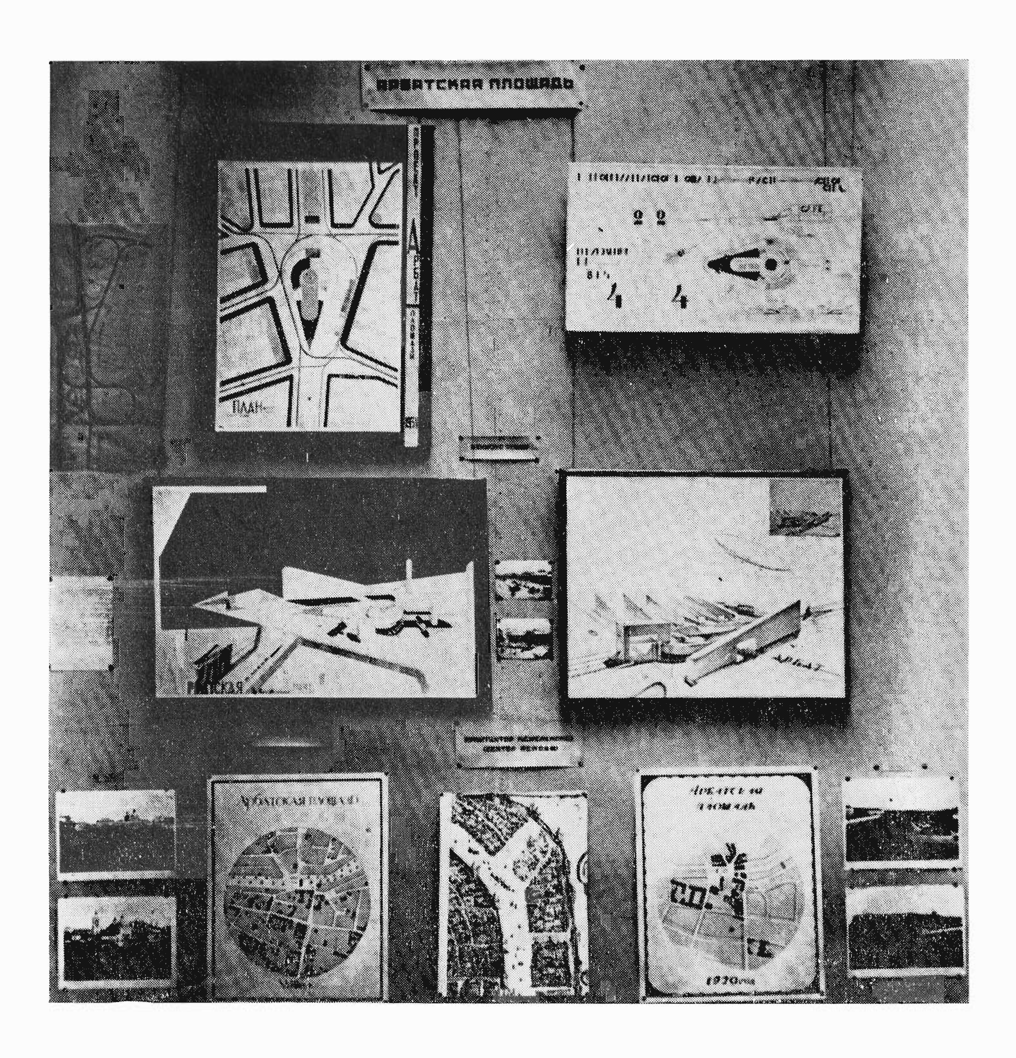
113—116. Зеленый город под Москвой. 1929—1930. Интерьер спальни. Интерьер галереи. Фасад «сонно-концертного корпуса». Фасад автовокзала



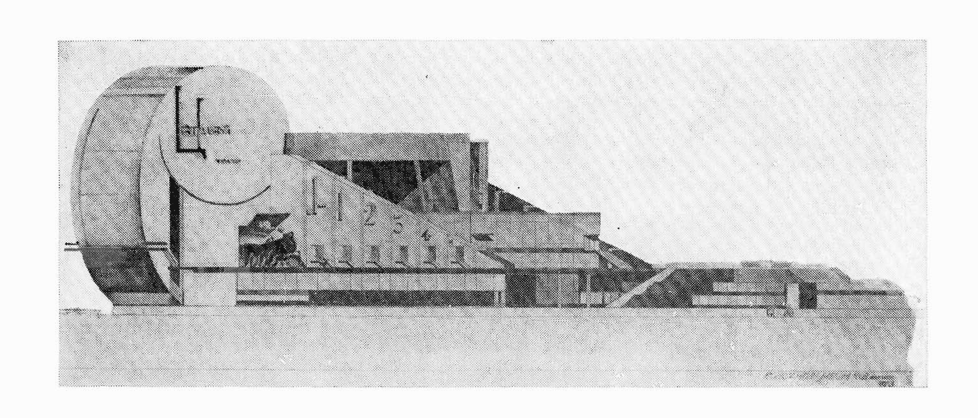




117. Экспозиция проекта реконструкции Арбатской площади в Москве. 1931

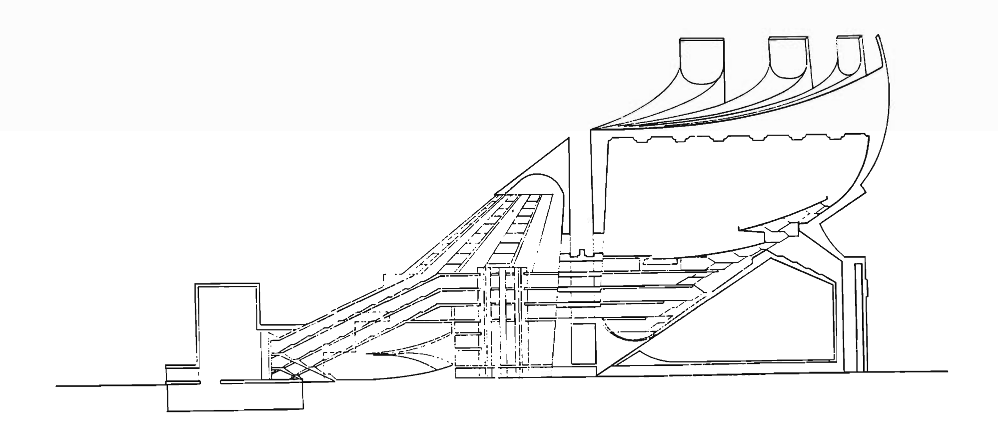


118—119. Театр им. МОСПС в Москве. 1931. Фасад. План, задний фасад, разрез



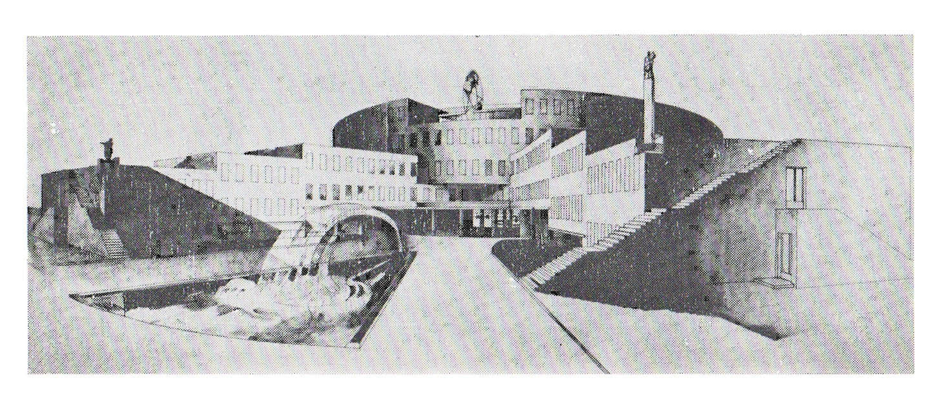
120. Экспозиция К. С. Мельникова на V Триеннале в Милане. 1933





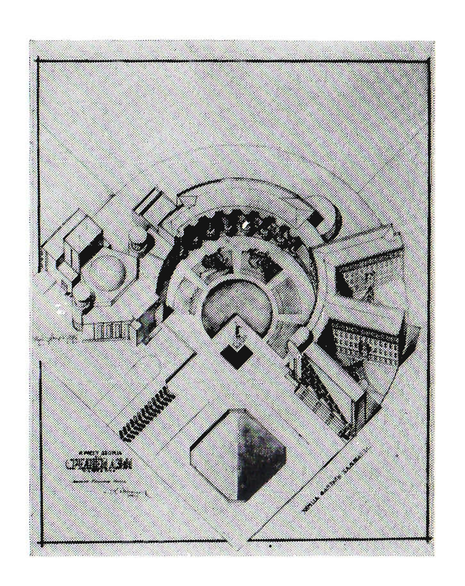
121—123. Дворец Народов в Москве. 1931—1933. Разрез. Перспектива. Фасад

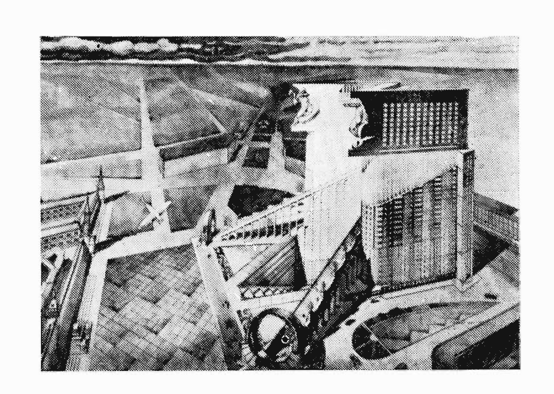
Д.Т.



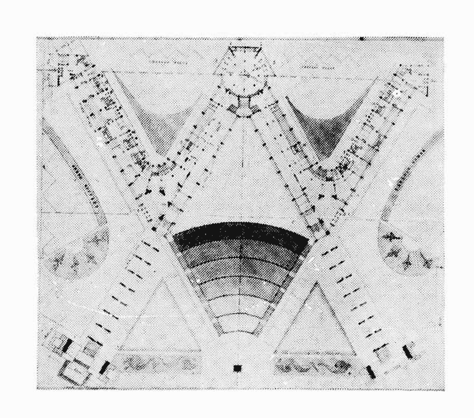
124—126. Дворец Труда в Ташкенте. 1932—1933. I вариант. Генплан. Перспектива. II вариант. Аксонометрия

127. Коктебель. 1930





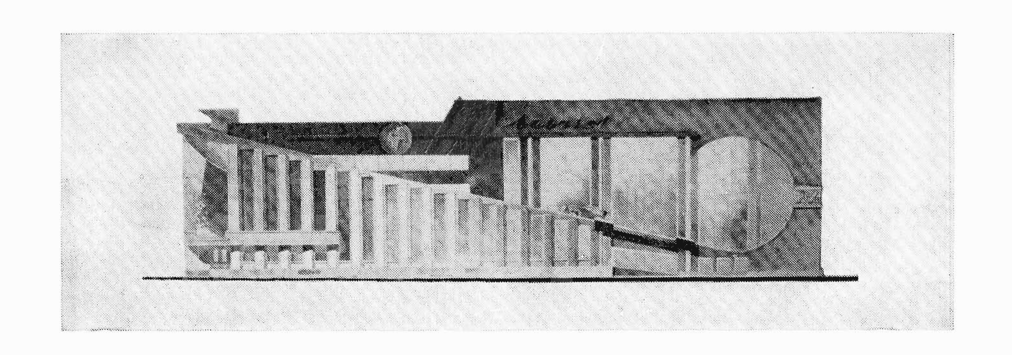
128—131. Здание Наркомтяжпрома в Москве. 1934. Перспектива. Перспектива фрагмента. План. Фасад



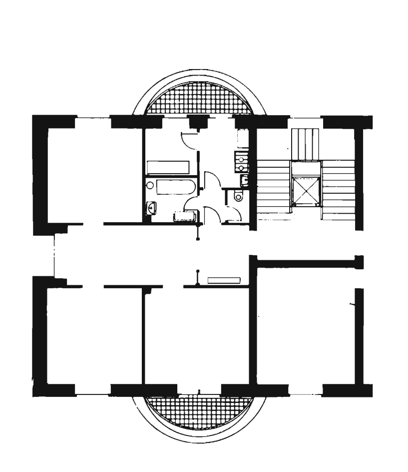
132—133. Гараж «Интуриста» в Москве. 1934—1936. Фасад. Фрагмент здания

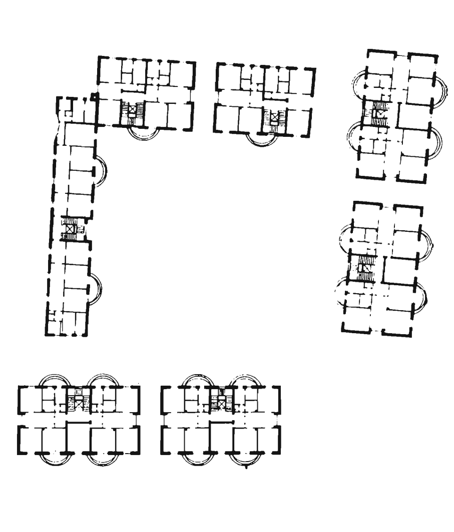
134. Гараж Госплана в Москве. 1936. Фрагмент здания

135. Больница в Москве. 1937. Фото с макета



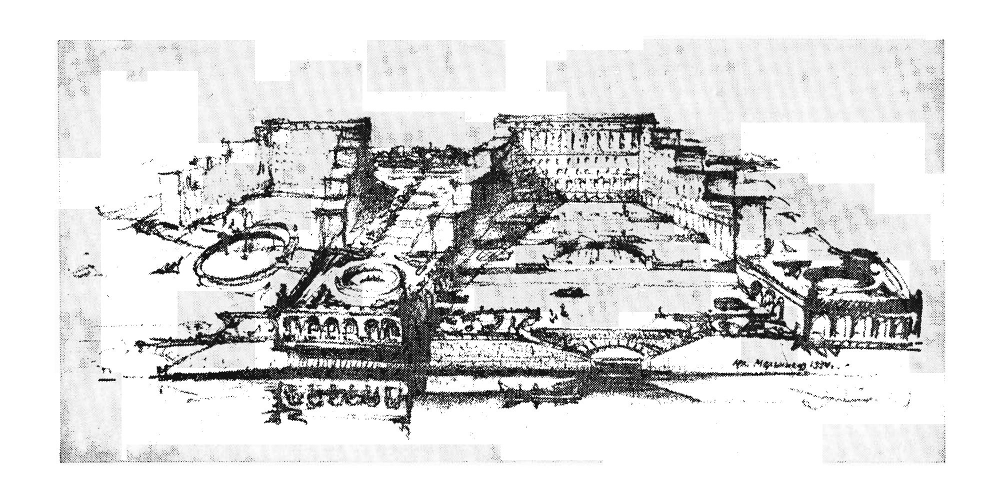
136—138. Жилые дома в Москве. 1936. Перспектива квартала. Планы жилой секции и квартала.

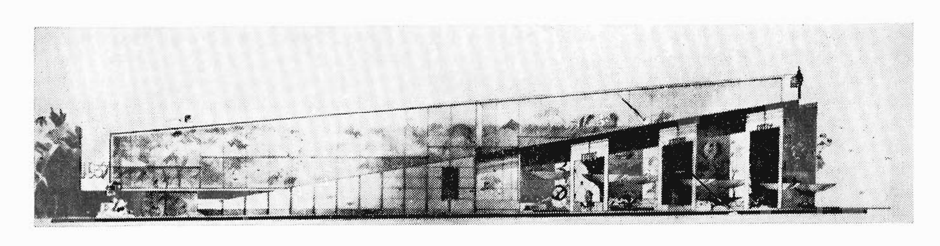




138. Жилые дома в Москве. Боковой фасад квартала

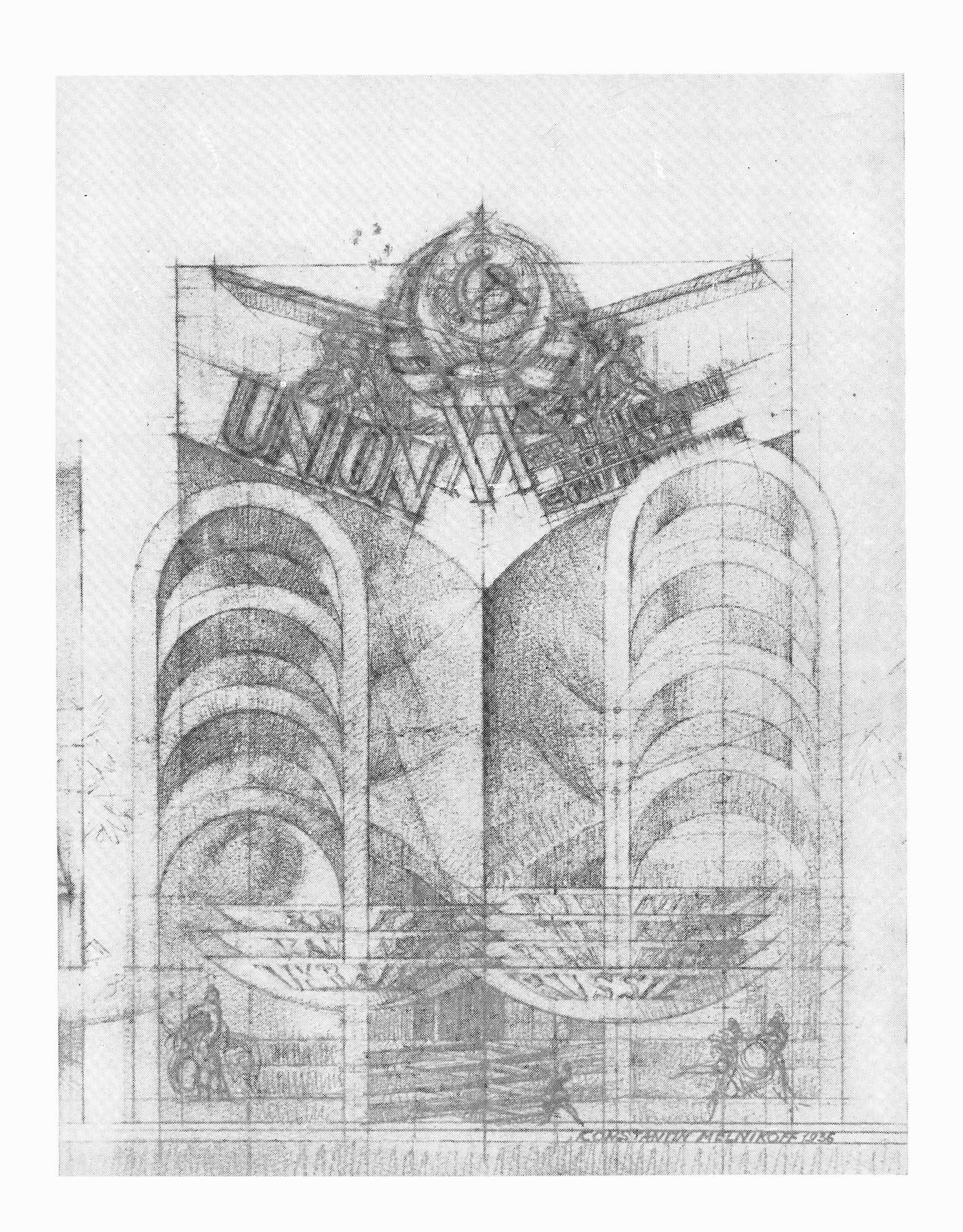
139. Здание Гидрометеослужбы в Москве. Середина 1930-х гг. Фасад





140—141. *Застройка Котельнической и Гончарной набережных в Москве. 1934. Перспективы*

142—143. *Павильон СССР для Парижской выставки 1937 г. 1935—1936. Боковой фасад. Главный фасад*



144*. *Автопортрет. 1939

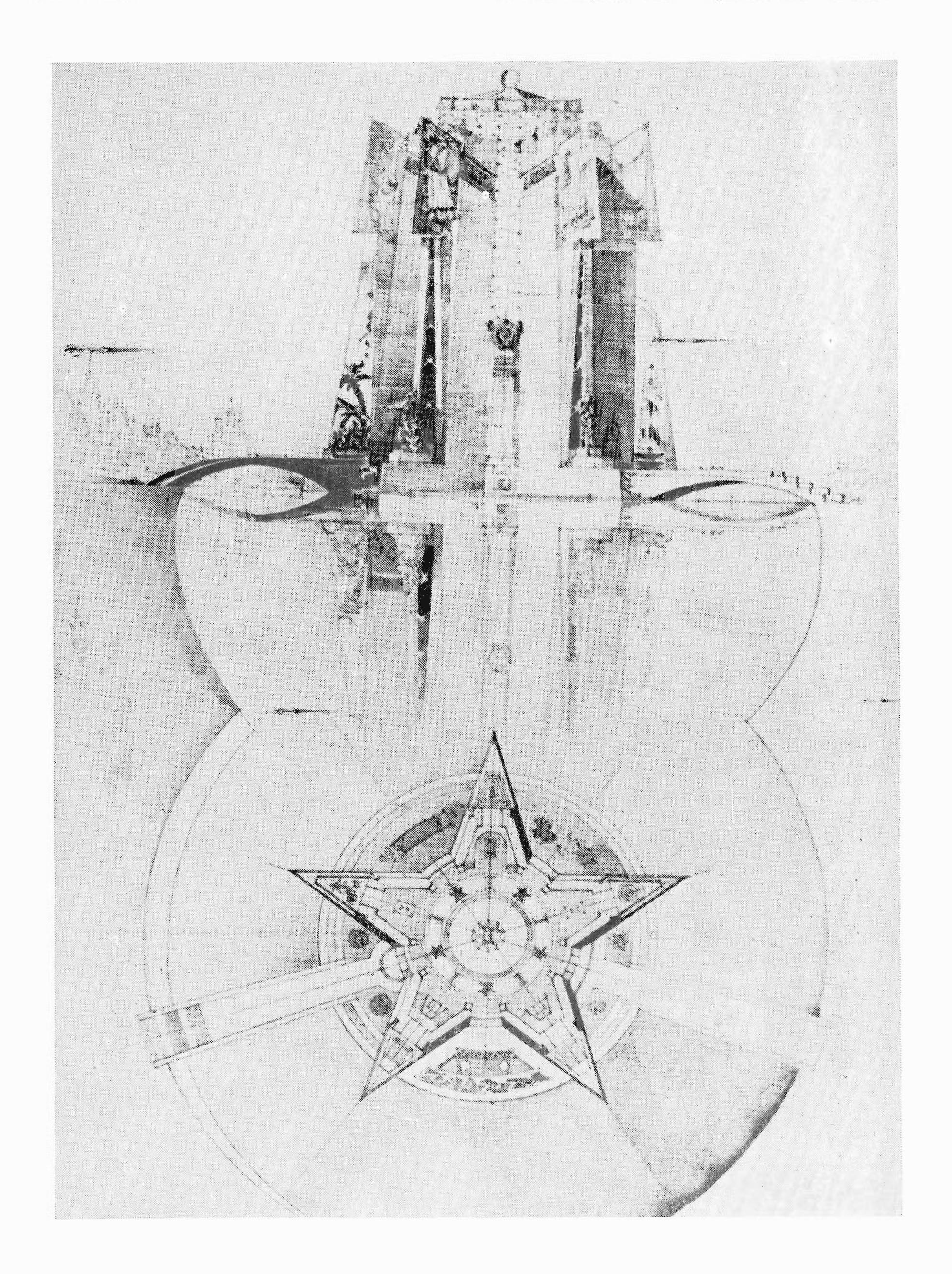


145. Баррикады на Красной Пресне. 1940-е гг.

146. Окраска зданий мясокомбината им. Микояна в Москве. 1947. Проект

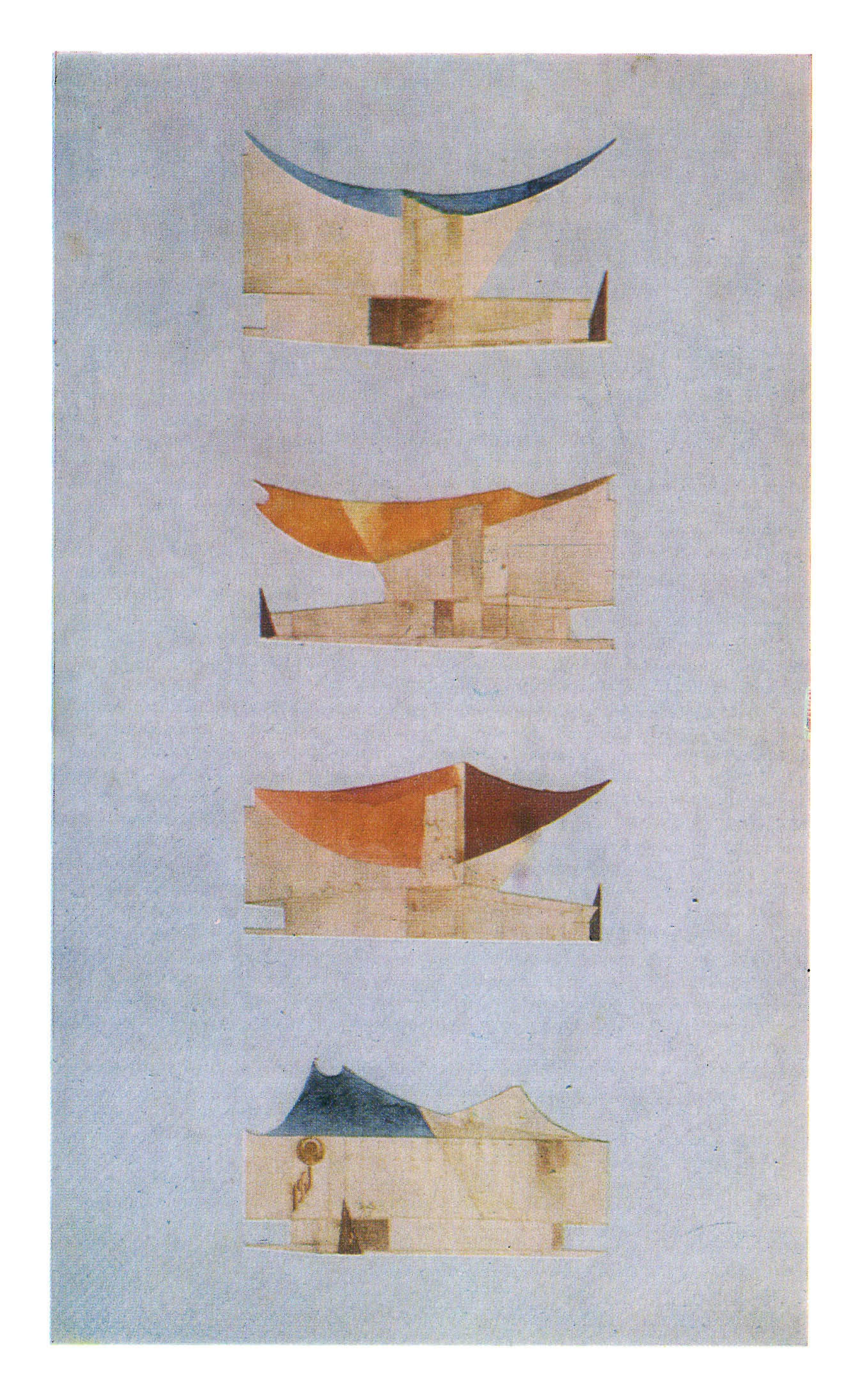
147. Пантеон СССР в Москве. 1955. Фасад и план

148—149. Павильон СССР для выставки в Нью-Йорке. 1962. Перспектива. Фасад



1917
URSS

1962г.





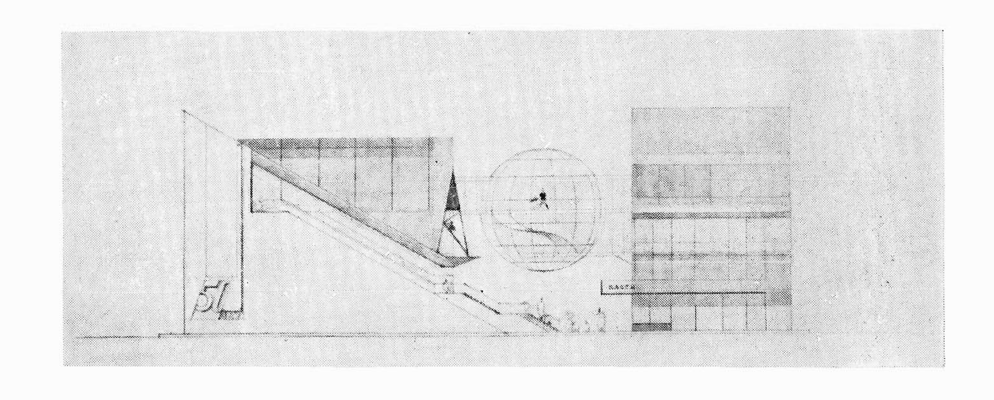
150. Павильон СССР для выставки в Нью-Йорке. Эскизы фасадов («Переливы небесной механики»)

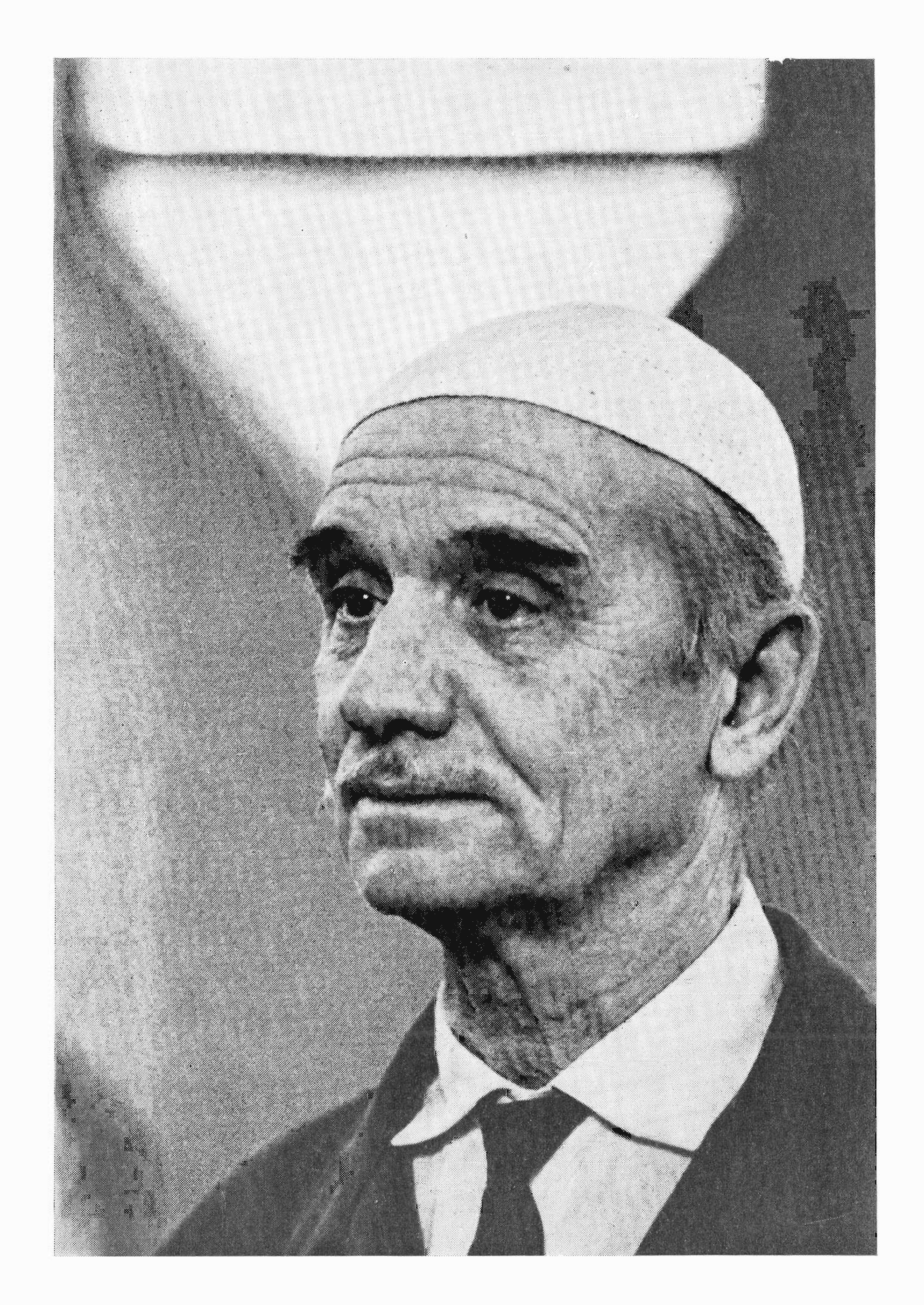
151. Эскиз к картине «Сухаревская башня». 1940-е гг.

152. Интерьер избы. 1946

153—154. Детский кинотеатр на Арбате в Москве. 1967. Фасад. План

155. К. С. Мельников. 1966

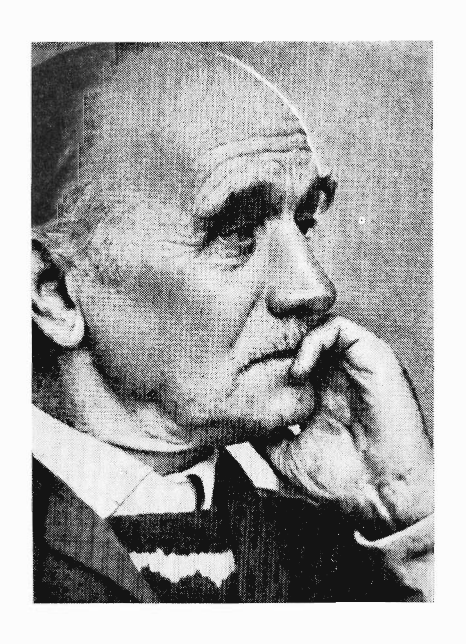


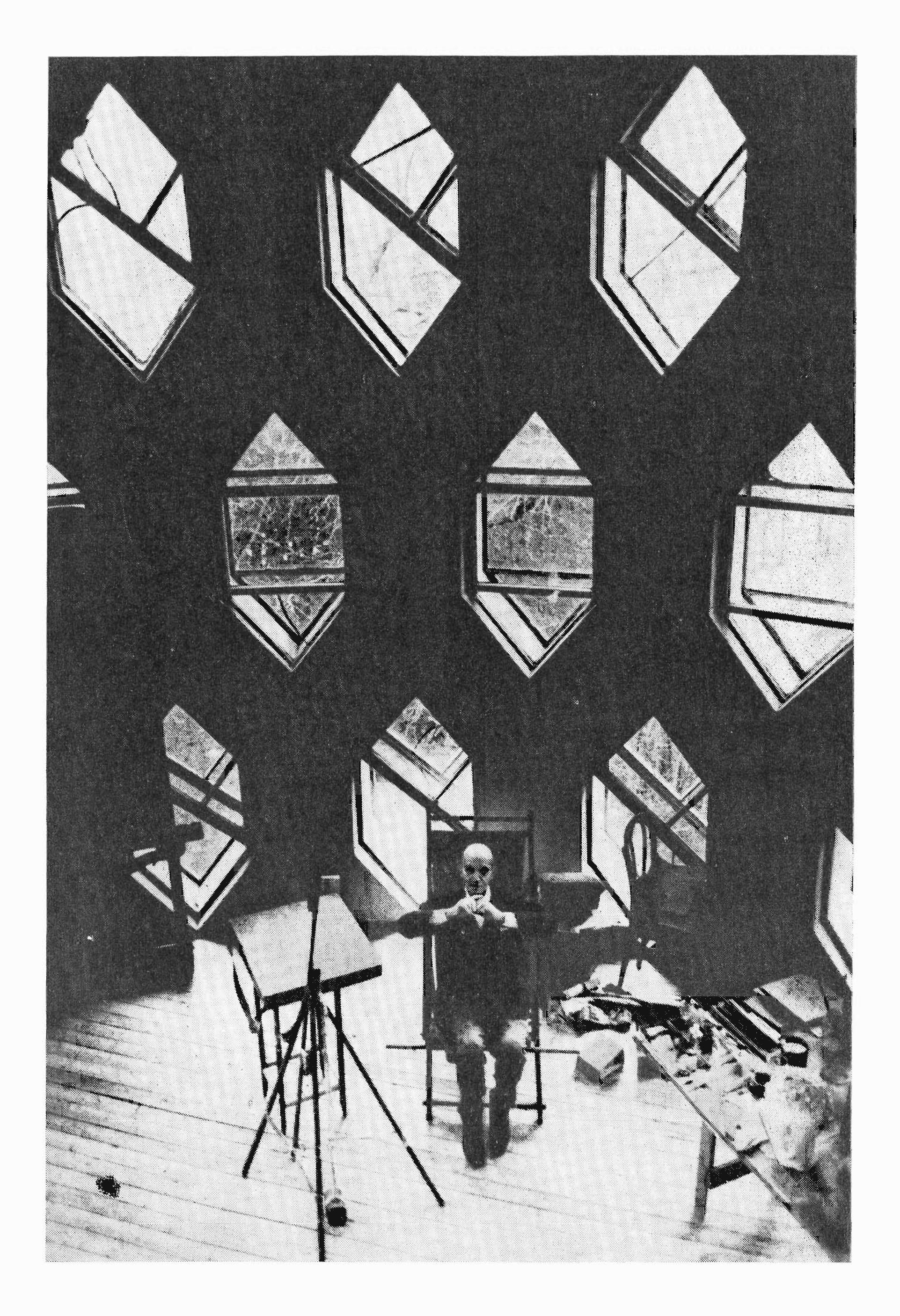


156. К. С. Мельников в конце 1960-х гг.

157. Архитектурная фантазия «Улица Мельникова». 1964

158. К. С. Мельников в своей мастерской. 1972





Константин Степанович **Мельников:** Архитекту-
М 48 ра моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А. Стригалева и И. Коккинаки; Пред. А. Иконникова; Вступ. статья А. Стригалева; Примеч. А. Стригалева и И. Коккинаки. — М.: Искусство, 1985. — 311 с., 48 л. ил., 1 л. портр. — (Мир художника).

В книге отражено творчество выдающегося советского архитектора К. С. Мельникова, чьи постройки и проекты — выставочные павильоны, клубы, гаражи, общественные здания, жилые дома, монументы и т. д. — составили одну из ярких страниц советской архитектуры 20-х — начала 30-х годов и существенно повлияли на развитие мировой архитектуры XX века. В книге впервые собраны автобиографические и профессиональные тексты Мельникова, подробно освещающие его творчество и взгляды на искусство архитектуры, приводятся многочисленные отзывы современников. Книга обильно иллюстрирована.

М $\frac{4902010000\text{-}093}{025(01)\text{-}85}$ 42-84

ББК 85.113(2)7
72С2

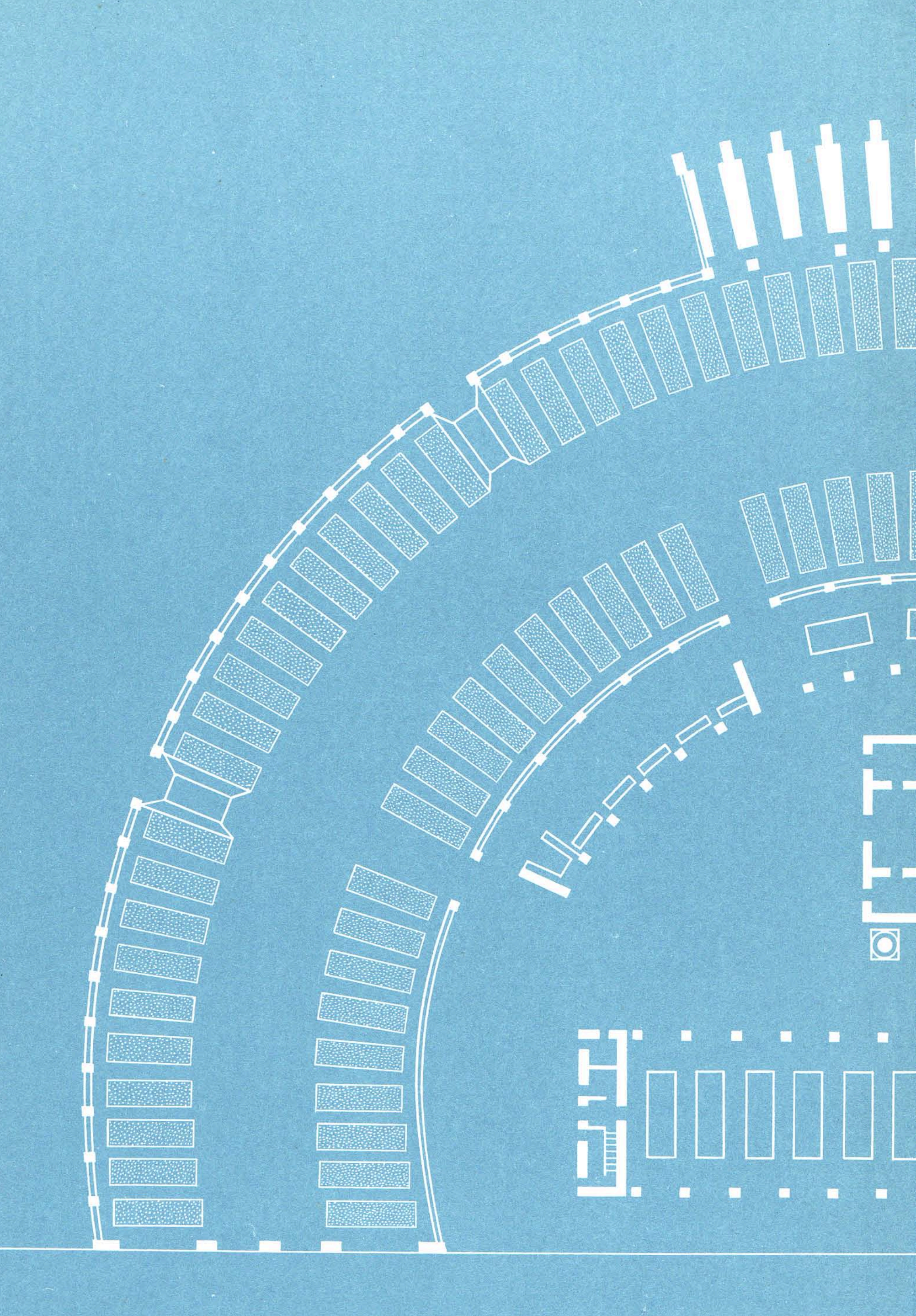
Константин Степанович МЕЛЬНИКОВ

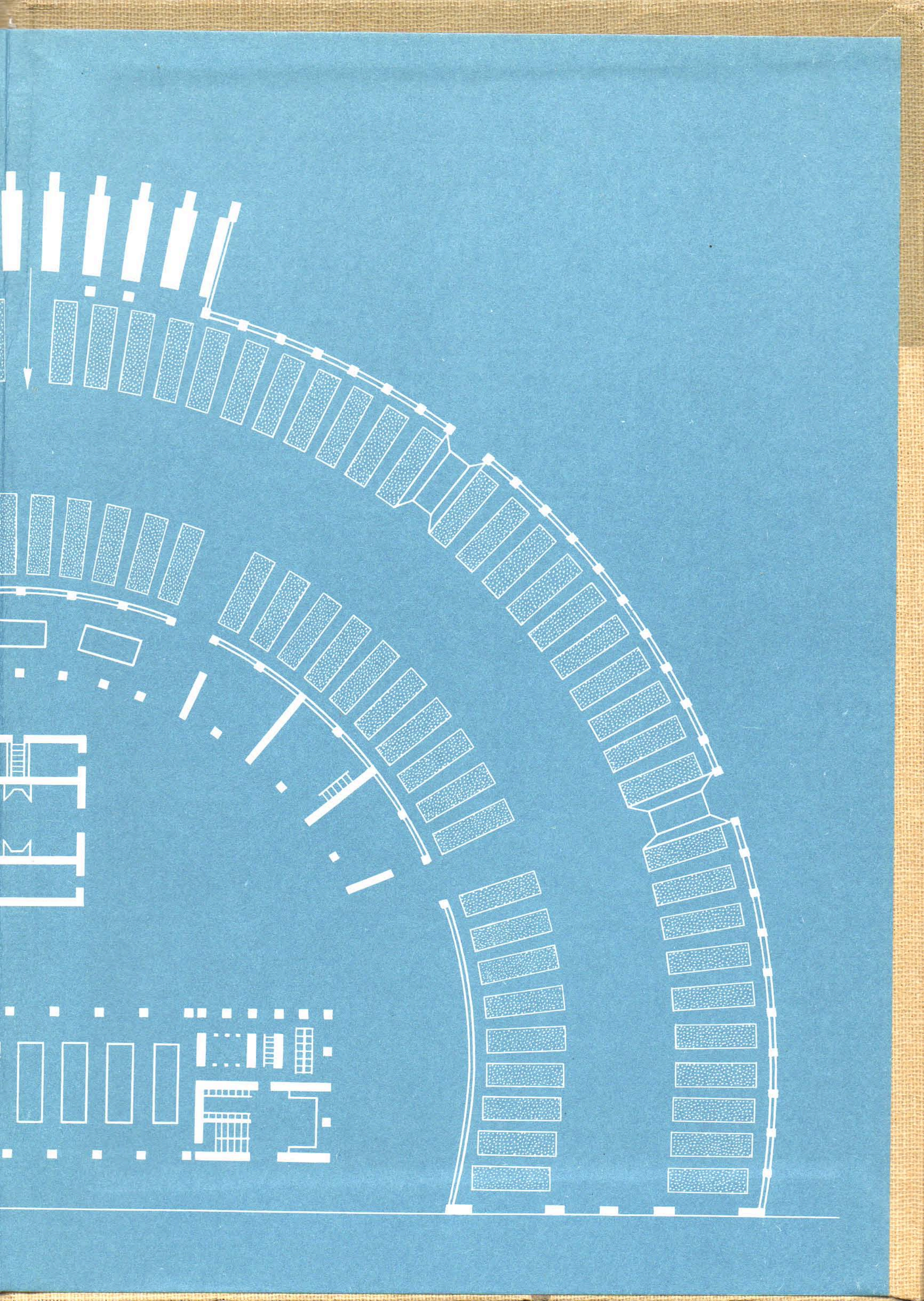
Составители
АНАТОЛИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ СТРИГАЛЕВ

ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА КОККИНАКИ

Редакторы
|И. Я. ЦАГАРЕЛЛИ|
И. А. КУРАТОВА
Художник
С. С. ВЕРХОВСКИЙ
Художественный редактор
Л. А. ИВАНОВА
Технический редактор
Н. Г. КАРПУШКИНА
Корректор
Л. Я. ТРОФИМЕНКО

И.Б. № 2076.
Сдано в набор 18.04.84. Подписано в печать 17.01.85. А 11401. Формат издания 60×84/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 23,831. Усл. кр.-отт. 46,761. Уч.-изд. л. 25,604. Изд. № 945. Тираж 30 000. Заказ 1842. Цена 2 р. 90 к. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129243 Москва, Мало-Московская, 21





КОНСТАНТИН СТЕПАНОВИЧ МЕЛЬНИКОВ

Мир художника

2 р. 90 к.

